

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INVENTION ROMANESQUE CHEZ RÉJEAN DUCHARME:

PARCOURS DE LA GENÈSE DE *L'HIVER DE FORCE*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CHLOÉ SPANDONIDE

MAI 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice, Jacinthe Martel, pour sa patience et ses judicieux conseils. Merci au groupe IRMA (Initiative interuniversitaire de recherche sur les manuscrits et les archives littéraires) de m'avoir accordé leur bourse de maîtrise en 2004. Je voudrais aussi remercier Monique Ostiguy, archiviste des manuscrits littéraires à Bibliothèque et Archives Canada, grâce à qui j'ai eu la chance de consulter le fonds d'archive Réjean-Ducharme.

Merci également à Guy Vincent et à mes proches de m'avoir soutenue et encouragée au long de ma rédaction.

Enfin, je tiens à remercier Maude Arsenault et Alexandra Tremblay pour leur soutien inconditionnel et leur amitié. Nous avons partagé ensemble nos petites victoires et nos grandes périodes de découragement. En souvenir de tous nos rendez-vous « masterisation » aux Entretiens...

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
VUE D'ENSEMBLE DU DOSSIER .....	6
1.1 Inventaire descriptif .....	8
1.1.1 Les cahiers .....	8
1.1.2 La feuille volante .....	11
1.1.3 Le dactylogramme .....	12
1.1.4 Les épreuves .....	15
1.2 Chronologie scripturale et blancs génétiques .....	17
CHAPITRE II	
<i>L'HIVER DE FORCE</i> OÙ L'ÉCRITURE FORCÉE : <i>INCIPIT</i> ET ENTRÉE EN ÉCRITURE .....	21
2.1 Le paratexte du cahier I : l'angoisse du commencement .....	25
2.1.1 Datation et pagination .....	27
2.1.2 Notes marginales .....	29
2.1.2.1 Désœuvrement, souffrance et mort .....	31
2.1.2.2 Temps de l'écriture .....	33
2.1.2.3 Plaisir .....	34
2.1.2.3 Observations .....	36
2.2 Le début de l'écriture .....	37
2.3 L'écriture du début .....	41
2.3.1 Le titre et les épigraphes .....	41
2.3.2 L'attaque .....	44



CHAPITRE III	
ANALYSE DES ÉPREUVES .....	48
3.1 Théories et méthodes : survol des études génétiques et linguistiques .....	51
3.2 Analyse des variantes ponctuelles .....	53
3.2.1 Les noms et les marques .....	55
3.2.2 Les adjectifs, les adverbes et les verbes .....	60
3.2.3 Les québécoismes, les anglicismes et les parisianismes .....	62
3.2.4 L'invention verbale.....	66
3.2.5 Les pronoms et les conjonctions.....	68
3.2.6 Le procédé de l'amplification.....	69
3.2.7 La ponctuation .....	70
3.2.8 L'italique .....	74
3.3 Variantes d'envergure : le travail de la réécriture .....	76
CONCLUSION .....	81
APPENDICE A	
INVENTAIRE DESCRIPTIF ET CHRONOLOGIE DE RÉDACTION	
DU DOSSIER .....	86
APPENDICE B	
INVENTAIRE DESCRIPTIF ET CHRONOLOGIE REDACTIONNELLE	
DU CAHIER I.....	88
APPENDICE C	
RELEVÉ EXHAUSTIF DES NOTES MARGINALES DU CAHIER I .....	90
APPENDICE D	
TRANSCRIPTION DIPLOMATIQUES DE DEUX FEUILLETS DU JEU	
D'ÉPREUVES .....	93
BIBLIOGRAPHIE .....	96

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
2.1 Identification des différentes parties des commencements de <i>L'Hiver de Force</i> de sa genèse à sa publication .....	24
3.1 Liste des principales variantes ponctuelles ne concernant qu'un ou deux noms sur les pages 11 à 33 du jeu d'épreuves.....	56
3.2 Liste des principales expressions québécoises ayant été corrigées sur le jeu d'épreuves de <i>L'Hiver de force</i> .....	63
3.3 Relevé exhaustif des variantes où l'italique est remplacé par le romain dans les pages 11 à 33 du jeu d'épreuves de <i>L'Hiver de force</i> .....	75

## RÉSUMÉ

Ce mémoire consiste en une étude génétique de l'avant-texte de *L'Hiver de force* (1973) de Réjean Ducharme. Le dossier génétique du roman (703 feuillets), qui se trouve dans le fonds Réjean-Ducharme à Bibliothèque et Archives Canada, compte trois états : quatre cahiers de rédaction, un dactylogramme annoté et un jeu d'épreuves corrigées. Ces documents permettent d'effectuer le parcours de la genèse du roman et de répondre à certaines questions telles : Comment Ducharme amorce-t-il l'écriture du roman ? Quelles sont ses habitudes de scripteur ? En quoi consistent ses principales corrections ?

Avant d'entamer l'analyse proprement dite, nous avons d'abord procédé à l'élaboration d'un inventaire descriptif détaillé du dossier, suivi d'une chronologie de la rédaction et de l'identification des blancs génétiques. Cette vue d'ensemble du dossier a permis de dégager les deux principaux enjeux de l'écriture de *L'Hiver de force* : le phénomène d'entrée en écriture et l'impressionnante correction des épreuves.

Afin de comprendre le processus de mise en marche de l'invention ducharmienne, nous avons procédé à l'analyse de la nature et de la fonction des premières opérations scripturales. Abondamment travaillés, les cahiers comportent d'importantes notes marginales qui rendent compte de l'état d'esprit de l'écrivain et de ses principales préoccupations au moment de la rédaction ; ces notes feront également l'objet de notre analyse. Nous suivrons également l'évolution de l'*incipit* du premier cahier jusqu'à la publication et mettrons en relief les nombreux remaniements qu'il subit.

Le dernier état de la rédaction du roman (les épreuves), comporte d'étonnantes ratures, biffures et ajouts ; parfois, à la manière de Balzac et de Proust, Ducharme réécrit des passages entiers du roman. Les variantes ponctuelles feront d'abord l'objet d'une analyse détaillée. Dans un second temps, il importera d'étudier les variantes d'envergures du jeu d'épreuves.

En somme, l'analyse génétique de *L'Hiver de force* permettra à la fois de mieux comprendre comment travaille Ducharme et d'enrichir la lecture du texte définitif en soulignant les tensions de l'écriture ducharmienne qui, des cahiers de rédaction jusqu'aux épreuves, hésite à se fixer sous la plume de son auteur impatient et continuellement insatisfait.

Mots clés : Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, génétique littéraire, littérature québécoise, invention verbale, entrée en écriture, *incipit*.

## INTRODUCTION

Depuis la publication du roman *L'Avalée des avalées* en 1966, l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme suscite de façon soutenue l'intérêt de la critique littéraire française et québécoise, ce qui en fait un des auteurs québécois les plus étudiés de son temps. Des multiples lectures de l'œuvre, ce sont surtout la sociocritique, la psychanalyse et la linguistique qui ont, jusqu'à ce jour, été privilégiées. En revanche, aucune étude génétique n'a encore été entreprise et ce, malgré l'existence d'un riche fonds d'archives.

La critique génétique consiste à « traquer le devenir d'une œuvre en étudiant les traces écrites de sa genèse<sup>1</sup>. » Pour le généticien, il s'agit donc d'observer le mouvement de l'œuvre et de le suivre pas à pas afin d'en reconstituer le parcours. En considérant un texte définitif comme le résultat des métamorphoses qu'il a connues au cours de sa conception, cette approche de la littérature privilégie l'avant-texte plutôt que le texte publié, et l'idée de l'évolution de l'œuvre plutôt que celle de sa clôture. Après s'être d'abord intéressée aux manuscrits d'auteurs français, tels Flaubert, Proust et Zola, dans les années 1970, la génétique littéraire s'est diversifiée et enrichie en attirant des spécialistes d'horizons variés tels la biographie et l'autobiographie (Philippe Lejeune), la poétique (R. Debray-Genette) et la psychanalyse (Jean Bellemin-Noël) pour n'en nommer que quelques-uns. Elle a également donné lieu à des études génériques et thématiques, comme c'est le cas du collectif *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en écriture*, dirigé par Bernhild Boie et Daniel Ferrer.

Dans le cas d'un texte abondamment étudié comme *L'Hiver de force*, la génétique textuelle peut aider à comprendre davantage l'œuvre, puisqu'elle peut lever le voile sur les étapes de sa conception, les habitudes de l'auteur, ses procédés d'écriture, etc. Notre analyse portera principalement sur les phénomènes de l'entrée en écriture et de l'invention verbale, les deux principaux enjeux soulevés lors de la rédaction du récit, et mettra en évidence les tensions d'une écriture qui émerge essentiellement d'une lutte

---

<sup>1</sup> Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 1.



contre la fixité et contre le temps. En privilégiant la théorie et la méthode génétiques, nous procéderons d'abord à une analyse matérielle du dossier (chapitre I), qui sera suivie de l'analyse génétique proprement dite (chapitres II et III).

Le fonds Réjean-Ducharme<sup>2</sup>, conservé à Bibliothèque et Archives Canada, contient les manuscrits de sept romans, quatre pièces de théâtre et cinq scénarios de film (publiés ou inédits), soit 703 feuillets, dont la datation s'échelonne des années 1960 à 1980. En raison de la taille de ce fonds, dont l'étude complète est impossible dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, notre corpus se limitera au riche dossier de *L'Hiver de Force*<sup>3</sup>.

L'ensemble des documents comprend quatre cahiers de rédaction, une feuille volante, un dactylogramme annoté ainsi qu'un jeu d'épreuves corrigées. Abondamment travaillés, les cahiers comportent d'importantes notes de régie<sup>4</sup> qui rendent compte de l'état d'esprit de l'écrivain et de ses principales préoccupations au moment de la rédaction; les thèmes de l'échec, du temps, de l'échéance et de la douleur y sont récurrents. Le dactylogramme ne comprend que quelques corrections et ajouts de la main de Ducharme; il témoigne toutefois d'un travail considérable déployé après la rédaction des cahiers. Le dernier état de rédaction de *L'Hiver de force* (les épreuves) comporte plusieurs ratures, biffures et ajouts; parfois, à la manière de Balzac et de Proust, Ducharme réécrit des passages entiers du roman.

Le dossier de *L'Hiver de force* contient des éléments relatifs à la phase rédactionnelle (les quatre cahiers de rédaction), à la phase pré-éditoriale (le dactylogramme et le jeu d'épreuves) et à la phase éditoriale (le texte définitif publié en 1973) qui permettent, après

---

<sup>2</sup> Fonds-Réjean Ducharme, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, LMS-0131, 64 cm linéaires. Nous n'avons malheureusement pas obtenu l'autorisation de Réjean Ducharme d'inclure des fac-similés du dossier dans ce mémoire.

<sup>3</sup> Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973. À partir de maintenant, chaque fois que nous ferons référence à ce roman nous le ferons entre parenthèses dans le cadre du texte par les initiales HF, suivies du numéro de la page.

<sup>4</sup> Note de régie : « Elle se rapproche du commentaire métatextuel (ou plus largement matédiscursif [...]) par le fait qu'elle suppose un jugement du scripteur sur ce qu'il écrit, un acte de réflexion sur soi-même. Elle en diffère en ce que son projet n'est pas suiréférentiel par considération sur le passé, mais destiné au sujet lui-même en vue d'un aménagement futur de son ouvrage. » (Source : Jean Bellemin-Noël, « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte », *Littérature*, n° 28, décembre 1977, p. 15.)

classement, de suivre l'évolution du texte à travers les diverses étapes de sa création. Le déchiffrement et la transcription du texte ont permis de réduire considérablement la difficulté de lecture des manuscrits. En effet, dans les cahiers, de nombreux feuillets sont illisibles, soit parce que l'écriture de Ducharme est difficile à déchiffrer, soit parce que les ratures sont trop nombreuses ou encore trop opaques. Il a donc fallu procéder à une « lecture proactive<sup>5</sup> ». À l'inverse, grâce à une « lecture rétroactive<sup>6</sup> », il a été possible de déchiffrer des mots et des séquences textuelles illisibles sur le jeu d'épreuves.

Véritable « laboratoire de travail » (Louis Hay), le dossier génétique de *L'Hiver de force* fera, dans le premier chapitre du mémoire, l'objet d'un inventaire descriptif détaillé dont le principal objectif est d'en donner une vue d'ensemble complète. Tout en permettant d'analyser la nature et la fonction des pièces du dossier, cet inventaire donnera également lieu à l'établissement d'une chronologie précise de la rédaction, puis à l'identification des différentes phases du travail et des blancs génétiques<sup>7</sup>. La description précise des documents génétiques de *L'Hiver de force* permettra en outre de comprendre la façon dont Ducharme travaille et nous servira de point de repère au cours des deux chapitres suivants.

L'étude du processus d'entrée en écriture<sup>8</sup> constituera le deuxième chapitre du mémoire. Même s'il ne correspond pas au commencement du roman, le début du premier cahier de rédaction représente un « lieu stratégique » (De Biasi) de la genèse, car il nous renseigne sur les motifs et les enjeux qui sous-tendent l'amorce de l'écriture. Les premières pages du manuscrit sont marquées par l'urgence du commencement, qui passe incontestablement par l'obsession de Réjean Ducharme à terminer l'écriture de son récit. Les commentaires de l'auteur, les ratures intervenant au fil de l'écriture, les suppressions de passages ainsi que les ajouts ponctuels illustrent bien « la distance entre la nécessité,

---

<sup>5</sup> Lecture proactive : « se reporter à l'état ultérieur où il sera, le plus souvent, intégré en clair dans la nouvelle version du texte manuscrit. » (Source : Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 62.)

<sup>6</sup> Lecture rétroactive : « se reporter à l'état antérieur du texte où ce mot était encore écrit en clair puisque l'auteur n'y avait pas encore renoncé. » (Source : *Ibid.*)

<sup>7</sup> Les états dont nous n'avons aucune trace écrite.

<sup>8</sup> Même si le concept d'*incipit* sera abordé dans le cadre de notre mémoire, l'entrée en écriture sera privilégiée parce qu'elle permet l'étude d'une plus vaste étendue du dossier. Nous entendons donc par entrée en écriture, les premières pages du premier cahier.

l'urgence du commencement et la possibilité encore chancelante de l'œuvre<sup>9</sup>». Afin de comprendre le processus de mise en marche de l'invention ducharmienne, nous procéderons donc à l'analyse de la nature et de la fonction des premières opérations scripturales. Dans un souci de clarté, nous identifierons d'abord les diverses parties du début du premier cahier et du roman à partir des définitions d'Andrea Del Lungo (« ouverture », « attaque » et « incipit ») et de Bernhild Boie et Daniel Ferrer (« entrée en écriture »). Puis, nous étudierons le contenu du paratexte du cahier I et analyserons tour à tour les toutes premières opérations scripturales de l'écriture ainsi que les diverses transformations subies par le début du récit au cours des processus de rédaction et de révision.

Le chapitre III du mémoire portera sur le jeu d'épreuves corrigées. De nombreuses critiques se sont penchées sur les caractéristiques du style ducharmien. Toutefois, en l'absence de toute étude génétique, on ne sait pas comment prennent forme les nombreuses créations et transformations verbales, les figures de style de la répétition et de l'amplification, les québécoïsmes, etc. qui font partie de l'univers textuel ducharmien. À partir du jeu d'épreuves de *L'Hiver de force*, nous verrons que ces procédés sont souvent ajoutés tardivement dans le processus de création. En effet, la construction progressive du texte du roman repose sur un travail colossal de reformulation intratextuelle. Ce processus linguistique, qui s'opère dès les cahiers et prend une ampleur surprenante dans les épreuves, prend tantôt la forme de modifications ponctuelles, tantôt celle d'altérations bien plus complexes. Nous analyserons d'abord les variantes ponctuelles omniprésentes sur les épreuves ; cette étude lexicologique permettra de mettre en évidence le travail sur la langue, considérée comme un matériau pétri, modelé et façonné par l'auteur. Puis, nous observerons les « pratiques de reformulation » (Lebrave, Grésillon et Fuchs) à l'œuvre chez Réjean Ducharme en analysant cette fois quelques passages des épreuves où l'on retrouve des variantes d'envergure.

En somme, cette analyse des documents génétiques nous permettra de dégager une « stratégie générale d'écriture » (Grésillon, Lebrave et Fuchs). Comment travaille Réjean Ducharme ? Comment son écriture occupe-t-elle l'espace graphique ? Quelles sont ses

---

<sup>9</sup> Bernhild Boie et Daniel Ferrer, « Les commencements du commencement », in *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en écriture*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1993, p. 36.

« habitudes » de scripteur ? Comment se déroule l'amorce de l'écriture ? Voici quelques-unes des questions qui sous-tendront la réflexion.



## CHAPITRE I

### VUE D'ENSEMBLE DU DOSSIER

J'ai cru tout ce que tu m'as raconté, Iode Scouvie.  
Sache que pour moi il suffit que tu racontes ceci  
pour que le contraire soit moins vrai.  
Il n'y a que ce que tu inventes, que ce que tu crées.  
Le reste, ils sont des milliards à se l'arracher,  
à le violer tour à tour.

Réjean Ducharme, *L'Océantume*

Si les textes de Réjean Ducharme font l'objet d'études et d'analyses de tous les genres, ils n'ont toutefois pas encore été approchés par la génétique littéraire jusqu'à ce jour. L'existence d'un riche fonds conservé à Bibliothèque et Archives Canada permet pourtant l'élaboration d'une étude génétique de ces manuscrits. Dans la conclusion de son essai *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Élizabeth Nardout-Lafarge propose une brève description de certaines pièces marquantes du fonds Réjean Ducharme et constate que les manuscrits des romans et des pièces de théâtre mettent en lumière le travail de « maghanage<sup>10</sup> » de la langue écrite qui s'opère surtout lors des dernières opérations scripturales, soit les épreuves. Lorsqu'il est question du dossier de *L'Hiver de force*, Nardout-Lafarge décrit l'ensemble des cahiers comme un « manuscrit douloureux<sup>11</sup> » où l'omniprésence de ratures rend parfois le texte « pratiquement illisible<sup>12</sup> » et où les notes marginales viennent exprimer la difficulté de l'écriture. Alors

---

<sup>10</sup> Élizabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Saint-Laurent, Fides, 2001, p. 289.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>12</sup> *Ibid.*

qu'on serait porté à croire que le « ducharmien<sup>13</sup> », cette langue marquée entre autres de calembours, de néologismes, d'anglicismes et d'altérations grammaticales, prend forme lors d'un premier jet, au cours des premières opérations scripturales, les manuscrits témoignent plutôt d'un travail acharné de correction et de réécriture qui atteint son apogée à l'étape des épreuves (Gallimard). Dans son essai, Nardout-Lafarge se garde bien d'analyser les manuscrits de Ducharme; toutefois, ses remarques concernant l'importance du travail de remaniement de l'œuvre, prédominant dans le dossier de *L'Hiver de Force*, invitent à une analyse plus poussée de la pratique scripturale ducharmienne.

À la fois méthode et théorie, la génétique littéraire s'intéresse aux manuscrits de travail des écrivains. Elle permet d'« observer la structure pleine et vivante d'une écriture à l'état naissant, son développement, ses métamorphoses, la formation progressive de l'œuvre<sup>14</sup> ». Dans le cas d'une œuvre comme celle de Réjean Ducharme, où le jeu sur la langue prend une place prééminente, il s'avère tout indiqué de suivre les « chemins parcourus par l'écriture<sup>15</sup> » afin de mieux comprendre dans quel contexte prennent forme les mots et jeux de mots typiquement ducharmiens. Avant d'analyser les principaux enjeux de l'écriture de *L'Hiver de force*, soit l'entrée en écriture (chapitre 2) et l'invention verbale (chapitre 3), il importe d'abord de procéder à une analyse matérielle qui donnera une vue d'ensemble du dossier de genèse. Un inventaire descriptif du dossier permettra en effet d'identifier les différentes pièces qui le composent, puis d'établir une chronologie précise de la rédaction et d'identifier les blancs génétiques<sup>16</sup>. Enfin, après le portrait du dossier, nous pourrons entamer l'analyse proprement dite des manuscrits.

---

<sup>13</sup> Lise Gauvin, « La place du marché romanesque : le ducharmien », in *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 167.

<sup>14</sup> Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 6.

<sup>15</sup> Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> Les états dont nous n'avons aucune trace écrite.

## 1.1 Inventaire descriptif

Le dossier génétique de *L'Hiver de Force* conservé dans le fonds Réjean-Ducharme de Bibliothèque et Archives Canada (LMS-0131) est composé de 703 feuillets autographes et dactylographiés qui se répartissent selon trois principaux ensembles : quatre cahiers de rédaction, une feuille volante, un dactylogramme annoté et un jeu d'épreuves corrigées. Les quatre cahiers correspondent aux quatre parties du roman<sup>17</sup> et totalisent 205 feuillets (recto et verso pour la plupart); le dactylogramme, qui représente une mise au net des cahiers manuscrits, est composé de 204 feuillets (recto seulement). Le dernier état du dossier, le jeu d'épreuves, comporte pour sa part 280 feuillets (recto seulement).

### 1.1.1 Les cahiers

Les cahiers de *L'Hiver de force* constituent le premier état de la rédaction. De ces cahiers, tous identiques<sup>18</sup>, émane l'urgence de l'écriture; un simple coup d'œil à ces brouillons<sup>19</sup> suffit pour constater les multiples hésitations de Réjean Ducharme. En effet, le foisonnement de corrections, d'ajouts, de substitutions et de suppressions est parfois tel qu'il rend presque impossible la lecture de certains passages. Alors que Valéry considérerait le contenu de ses cahiers comme des notes éparses, Ducharme utilise ses cahiers de façon linéaire et continue; ils lui permettent à la fois le rassemblement des idées et « l'enchaînement immédiat d'une page à l'autre<sup>20</sup> ». Leur usage donne donc lieu à une écriture continue des chapitres du récit. Contrairement au carnet qui se tient dans la poche, le support matériel choisi par Ducharme est davantage utilisé sur une table de travail. Toutefois, il arrive à l'écrivain d'apporter ses cahiers avec lui lors de ses

---

<sup>17</sup> Le cahier I contient la première partie du roman; le cahier II, la deuxième; le cahier III correspond à la troisième partie; le cahier IV, à la quatrième.

<sup>18</sup> Quatre cahiers noirs et lignés *Mc Gill* de 21 x 27 x 1,5 cm.

<sup>19</sup> Brouillon : « Manuscrit de travail d'un texte en train de se construire; généralement couvert de ratures et réécritures. » (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 241.)

<sup>20</sup> Louis Hay, « L'amont de l'écriture », in *Carnets d'écrivains*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1990, p. 179.

déplacements; une note du cahier II en témoigne : « ON RCOMANSE TRANQUILLE MAN ON SÉNERVE PU CÉ JUSTAN ATTENDAN LTAMWAY ENNÉWAY 19 MARCE 1972 et humble de cœur [...] » (C-II, f. 38 v°).

Le caractère chaotique de ces brouillons et la spontanéité qui semble sous-tendre les corrections rappellent d'ailleurs certains manuscrits d'écrivains comme Joyce ou Balzac. Le plus souvent, Ducharme se corrige au fil de l'écriture; les nombreuses variantes d'écriture<sup>21</sup> viennent illustrer les incertitudes de l'écrivain au moment de la rédaction. Dès l'incipit du cahier I, une note de régie<sup>22</sup> annonce d'emblée l'urgence de l'écriture du roman en gestation : « C'est une question de vie ou de mort que je réussisse à terminer cette histoire<sup>23</sup> » (C-I, f. 2 r°). Cette note de Ducharme révèle dès les premières lignes l'ampleur de la pression qui pèse sur l'écrivain et les tensions de l'écriture qui se feront sentir tout au long de la création. Lorsqu'il manque d'espace dans le cadre du texte, Ducharme a recours à la marge. Cet espace libre des cahiers lignés, ce blanc qui, « dans un manuscrit, se présente d'emblée comme un lieu naturel de l'expansion du paragraphe<sup>24</sup> », semble surtout servir à l'écrivain lorsqu'il se relit. Comme le texte manuscrit est dense<sup>25</sup>, Ducharme note alors une correction ou un ajout dans la marge (gauche ou supérieure) et le relie à la place qu'il doit occuper dans le texte par un trait de stylo.

---

<sup>21</sup> Variante d'écriture : « Réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement; elle est identifiable grâce à un critère de position : sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne. » (Source : Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 246.)

<sup>23</sup> Notons que l'orthographe est fidèle à celle du manuscrit; nombreuses sont les notes de l'auteur écrites phonétiquement dans ses cahiers de rédaction. Afin d'identifier les pièces du dossier de *L'Hiver de Force* auxquelles nous ferons référence, nous utiliserons les sigles C-I à C-IV pour désigner les cahiers, la lettre D pour le dactylogramme et la lettre E pour les épreuves; le « f » accompagné d'un nombre correspondra au feuillet en question et le r° ou le v° indiquera s'il s'agit d'un recto ou encore d'un verso. Ces informations seront insérées dans le texte entre parenthèses.

<sup>24</sup> Daniel Ferrer et Jean-Michel Rabate, « Paragraphes en expansion », in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1989, p. 91.

<sup>25</sup> L'espace graphique des feuillets d'écriture est utilisé à son maximum ; Ducharme saute rarement une ligne, sauf lorsqu'il termine un chapitre en passant au feuillet suivant pour signaler une coupure.

Comme s'il croulait sous la menace d'une inéluctable date butoir, Ducharme s'adonne à la correction et à la biffure avec ardeur. La graphie des mots donne d'ailleurs le plus souvent l'impression qu'ils sont le fruit d'un geste hâtif plutôt que l'issue d'une mûre réflexion. D'autres notes du paratexte des cahiers témoignent de la difficulté de l'entreprise du roman, qui s'intitulait au départ *Le printemps regardé* (C-I, f. 1 v°). Dans un fragment du premier cahier, Ducharme note : « Premier roctobre après quinze jours de désœuvrement insupp... quatre 20-12 jours pour voir la fin de cette saleté 2 pages par jour (to-day 19) pas moyen de passer à côté il faut » (C-I, f. 14 v°); sur le feuillet suivant, il écrit : « Ça me tante pas pantoute perdu d'avance pas de joie et ailleurs que ça rien découra-g foutu zéro » (C-I, f. 20 v°). Comme un cri du cœur, ces quelques lignes écrites au verso de deux feuillets consécutifs illustrent la nécessité, voire l'obligation pour Ducharme, de terminer son roman et ce, dès les premières opérations scripturales. Ces annotations souvent écrites phonétiquement et accompagnées de griffonnages ou de dessins à l'encre sont, la plupart du temps, imprégnées d'un pessimisme profond; elles occupent une fonction d'exutoire pour l'auteur très souvent désespéré de constater la lenteur à laquelle prend forme son roman.

Il en va donc de l'auteur comme de ses personnages, André et Nicole: « on va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture<sup>26</sup> »; au cours de son premier jet, Réjean Ducharme donne l'impression de *se regarder* écrire et de *noter* ses observations. À la manière d'un journal de rédaction, l'écrivain s'adonne à une auto-critique axée sur son travail de création. Ducharme consacre une place importante à ses états d'âme dans le premier cahier; dans les cahiers suivants, davantage de notes concernent directement le récit. Ainsi, dans le deuxième cahier, on peut lire une série de citations colligées sur un seul feuillet (1 février 1972, C-II, f. 10 v°) : « Je me sens riche auprès de toi Moi millionnaire dans tes bras [Fernand Gignac] » (HF, p. 105) ; « Je roule en Cadillac Dans les rues de Paris Depuis que j'ai compris la vie » [Boris Vian, *Le petit commerce*] ; « PQ, mon cul » (HF, p. 107) ; « Quand je sors avec Hildegarde, c'est toujours moi qu'on regarde [Boris Vian, *J'suis snob*] » (HF, p. 143), etc. Ces extraits de chansons et cette citation ont presque tous été intégrés au texte au fil des pages suivantes et ils ont été conservés jusqu'à la publication.

---

<sup>26</sup> Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 15. Désormais, lorsque nous ferons référence au roman, il sera signalé dans le cadre du texte entre parenthèses par le sigle HF accompagné du numéro de la page.



### 1.1.2 La feuille volante

Dans le dossier de genèse de *L'Hiver de force*, on trouve certes les trois principales étapes de la rédaction du récit, mais on dénote également la présence d'un feuillet supplémentaire : il s'agit d'une page du magazine américain *Time* datée du 18 octobre 1971<sup>27</sup> sur laquelle figure une publicité de la chaîne de radio américaine KFVB 98 illustrant une pièce de monnaie américaine. Autour de cette pièce et au recto de la page, Ducharme écrit des phrases éparses qui, même si elles n'ont pas été intégrées au texte du roman, représentent une bonne indication des habitudes de scripteur de Ducharme. En effet, si l'on connaît les cahiers de rédaction de l'écrivain, on constate grâce à cette pièce indépendante du dossier que Ducharme écrit également en d'autres lieux. Cette page du *Time* comprend sept citations :

- J'aime aimer mais je n'aime pas qu'on m'aime.
- Je n'aime pas les expériences quand je me réveille chaque matin je pense que je ne suis rien (Déjà vers midi je ne suis plus aussi bien).
- On parle toujours trop ou pas assez.
- Je ne tiens pas bien debout.
- Vous avez fait la chose la plus extraordinaire qu'on puisse faire : ne plus écrire.
- La musique c'est beau. Il y a un chant indien qui m'a sauvé la vie (c'est vrai qui dit : Doui, doui, doui...etc. Si vous êtes en danger je vous l'enverrai.
- Vous êtes la seule personne à qui j'ai écrit des lettres, je crois qu'il n'y en aura pas d'autres, maintenant brûlez-là vite !

Écrites à l'horizontale comme à la verticale, ces phrases entourant l'illustration de la publicité sont peut-être des citations choisies par Ducharme, mais elles pourraient également être le fruit de son imagination; l'humour noir de la phrase « La musique c'est beau [...] » et l'usage d'onomatopées portent à croire que Ducharme en est l'auteur. Puisqu'il est connu comme un véritable maître dans l'art de la transformation de citations, il est aussi possible que ces citations soient véritables, mais qu'elles aient cependant été

---

<sup>27</sup> Cette date correspond à l'écriture du cahier I (septembre 1971-12 janvier 1972)

altérées par l'écrivain. Ce feuillet fait d'ailleurs penser à une seconde coupure de journal collée dans le cahier II, où figurent des titres de films et d'émissions télévisuelles à l'affiche. La coupure du *Time* sert de support matériel à l'écrivain alors que la liste de films l'inspire dans sa quête de titres à insérer dans le récit.

### 1.1.3 Le dactylogramme

Le dactylogramme annoté, de loin le plus lisible des trois états du dossier, correspond à une mise au net des cahiers de rédaction. Un coup d'œil à ces pages permet de distinguer deux phases de corrections effectuées par Ducharme auxquelles s'ajoutent des notes de l'éditeur ayant trait à la mise en page du roman. Dans un premier temps, l'auteur se corrige au fil de l'écriture; il biffe le mot ou la phrase à modifier par une série de X (en caractère dactylo), puis il corrige l'unité immédiatement à droite sur la ligne ou encore dans l'interligne. Par exemple, la phrase « On n'avait pas le temps de placer un mot » (D, p. 9 r°) est entièrement biffée puis remplacée dans l'interligne supérieure par « Ça ne nous donnait pas le temps de placer un mot »<sup>28</sup>. Une seconde phase de corrections, plus tardive, s'ajoute au travail du document. Ces corrections manuscrites sont souvent constituées de biffures opaques auxquelles se greffent des corrections dans l'interligne supérieur; la densité des biffures, sans doute motivée par un souci de clarté à l'intention de l'éditeur ou encore par une sorte de rage dans le rejet de la première rédaction, rend impossible la lecture de l'unité à remplacer ou à supprimer. Ducharme utilise un stylo bleu et l'éditeur opte pour un stylo vert; il est donc facile de distinguer leurs interventions manuscrites respectives. Au cours des deux phases de correction, la plupart des modifications de Ducharme demeurent ponctuelles et se limitent à des éléments précis. D'ordre syntaxique, grammatical ou stylistique, elles prennent le plus souvent la forme d'un mot remplacé, d'une virgule déplacée ou, comme nous venons de l'illustrer, d'une phrase reconstruite.

Au cours du processus de révision du dactylogramme, l'auteur souhaite *uniformiser* son texte. En effet, certaines modifications sont récurrentes. Mises à part les corrections

---

<sup>28</sup> Cette phrase, réécrite dans l'interligne, est toutefois complétée à la ligne suivante par « un mot », ce qui nous permet de qualifier l'opération scripturale de variante d'écriture.

orthographiques, on trouve entre autres une profusion de changements de pronoms; il s'agit surtout des « on » raturés et remplacés par des « nous » ou encore c'est l'inverse. On remarque également un nombre important de mots soulignés par Ducharme, indiquant à Gallimard la nécessité de l'italique; ces changements concernent surtout les noms propres<sup>29</sup>, certains jurons et les expressions à mettre en relief, caractéristiques de *L'Hiver de force*. Par exemple, à la page 17 du document, Ducharme souligne sept mots, expressions ou fragments de phrases : « Phil », « Vinca », « Roméo et Juliette », « On est libre et on s'aime », « alors prenons ce qui s'offre », « Je n'ai pas le droit » et « difficulté d'être » (D, p. 16, r<sup>o</sup>). Dans ce passage où les protagonistes du roman regardent le film *Le blé en Herbe* à la télévision, l'auteur prend soin de signaler à l'éditeur de mettre en italique les noms des personnages du film, l'œuvre de Shakespeare, les dialogues ainsi qu'une expression qu'il souhaite ainsi mettre en relief.

On connaît déjà Ducharme comme un alchimiste des mots et de la langue française; la lecture du second état du dossier permet de constater que le choix des termes du roman se fait de façon très méticuleuse par l'écrivain; les variantes du dactylogramme rendent effectivement compte du souci de l'écrivain à trouver le mot juste. En effet, en désignant un poisson de plastique accroché au mur, Ducharme écrit : « Sa nullité est si profonde qu'il faut que tu la regardes dix fois avant de le voir et que tu cesses de regarder aussitôt de peur qu'elle t'engloutisse », puis il corrige la phrase : « Sa nullité est si dense qu'il faut que tu la regardes dix fois avant de le voir, si profonde que tu cesses de regarder aussitôt de peur qu'elle t'engloutisse » (D, p. 20 r<sup>o</sup>). De la même manière, en décrivant une horloge, l'auteur écrit d'abord : « entre le 4 et le 5 de l'anneau phosphorescent des chiffres, la grande aiguille fait des petits espaces », puis il corrige : « entre le 5 et le 6 de l'anneau phosphorescent des chiffres, la grande aiguille fait des très petits bonds très espacés pour rattraper la petite » (D, p. 20 r<sup>o</sup>). Très représentatifs du type de corrections appliquées au dactylogramme, ces deux extraits sont marqués par des variantes mineures<sup>30</sup> qui, plutôt que d'apporter un sens nouveau à la phrase, viennent préciser la

---

<sup>29</sup> On compterait autour de 700 noms propres dans *L'Hiver de Force*, sans compter les noms de personnages. Qu'il s'agisse de noms de lieux, de commerces, de services, de produits de consommations, d'œuvres ou encore de célébrités du XXe siècle, ces noms propres sont identifiés par des majuscules et, dans certains cas par l'italique. (Source : Nicole Deschamps, Ghislaine Legendre, Charlotte Melançon, Diane Richer, André-Guy Robert et Georges-André Vachon, « Ducharme par lui-même », *Études française*, no 3-4, octobre 1975, p. 194.)



description d'un élément en y ajoutant par surcroît différents effets de style, comme la répétition. Ce type d'opération scripturale est souvent utilisé dans le cas des descriptions d'objets, qui sont au cœur du roman. Pierre-Louis Vaillancourt souligne d'ailleurs l'effet provoqué chez le lecteur par la particularité des descriptions de Ducharme :

Le regard enveloppe l'objet, le scrute comme à la loupe, le voit par le petit bout de la lorgnette pour mieux l'absorber et, une fois son autonomie enlevée, l'annihiler, le métamorphoser ou même le recréer, qui sont autant des formes de délivrance<sup>31</sup>.

Cette remarque de Vaillancourt, véritable éloge des descriptions de Ducharme, peut par analogie être déplacée des *objets* du récit aux mots de l'écriture du roman : Ducharme manie et remanie la matière de l'écriture de sorte que l'avant-texte du roman donne l'impression que l'écrivain « scrute » chacun des mots, puis les « métamorphose » dans un second temps.

À ce stade de l'écriture, Ducharme intitule son roman *L'Hiver de Force*. C'est également sur le dactylogramme qu'on voit apparaître pour la première fois des titres pour les quatre parties : « Premier filler tablet », « Deuxième filler tablet », « Troisième filler tablet » et « Linen finish writing pad (tablette à écrire fini toile) » ; ces intertitres seront modifiés à l'étape des épreuves. Deux des trois épigraphes du roman, la citation d'Édouard Montpetit et la courte citation « C'est tous des jaloux ces hosties-là », alors signée « Un de mes chums<sup>32</sup> » (D, p. 2, r<sup>o</sup>), font aussi leur apparition. Contrairement aux cahiers de rédaction et au jeu d'épreuves, qui sont marqués par un foisonnement de corrections majeures (elles font l'objet de multiples réécritures), le dactylogramme du roman ne comporte, en somme, que des variantes ponctuelles et éparses.

---

<sup>30</sup> Un mot biffé, remplacé ou encore une phrase reconstruite.

<sup>31</sup> Pierre-Louis Vaillancourt, *Réjean Ducharme, De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 77.

<sup>32</sup> Cette citation sera signée « Clara Bow » aux épreuves et enfin « Carpinus » dans le roman.

### 1.1.4 Les épreuves

Dernier état du roman avant sa publication, le jeu d'épreuves révisées étonne par l'importance du travail de correction qui y est effectué par l'auteur. Outre les ratures, biffures et ajouts, l'auteur réécrit en entier certains paragraphes; des pages manuscrites et dactylographiées, remplies au maximum de leur capacité, souvent au recto et au verso, sont collées sur celles des épreuves, indiquant à l'éditeur des changements de grande envergure. C'est notamment le cas des pages 50, 52, 55, 58, 63, 64 et 70, qui font l'objet de réécritures soit au dos de la page soit sur une feuille volante ajoutée. Un autre exemple illustre bien le mode de révision des épreuves. Il s'agit du passage où André et Nicole tentent de « requinquer » (HF, p. 81) leur amie Laïnou, en peine d'amour, en lui faisant écouter la chanson *Hey Jude* des Beatles. À la fin du chapitre, une note de Ducharme indique « voir verso page 76 ». Ce renvoi correspond à un ajout majeur : la chanson *Hey Jude* traduite en français par l'auteur. Comme le montre l'appendice D, Ducharme rédige d'abord une première version de la chanson au verso de la page 76, puis il ajoute une page qu'il numérote « 76 A », qui correspond à une seconde version de la traduction de *Hey Jude*. Ces deux feuillets manuscrits, raturés et corrigés, témoignent des multiples hésitations qui accompagnent la révision des épreuves. Ducharme, aussi connu comme parolier pour Robert Charlebois et Pauline Julien<sup>33</sup>, choisit méticuleusement chacun des mots de la chanson qu'il souhaite ajouter à son texte; or le travail ne s'arrête pas aux épreuves : en lisant ce passage dans la version publiée de *L'Hiver de Force*, il est possible d'identifier plusieurs variantes. De toute évidence, un travail a donc été effectué entre les épreuves corrigées et le roman publié.

Ducharme a recours à tout l'espace disponible pour corriger son texte et n'hésite pas à ajouter des pages pleines en substitution à des passages entièrement biffés. Ces collages ne sont pas sans rappeler le travail de récupération et de collage qui constituent les fameux « trophoux » de Ducharme; cette œuvre visuelle, qu'il signe sous le pseudonyme de Roch Plante, a fait le tour du Québec et s'est étendue jusqu'en France. Cette méthode de travail, qui consiste à sortir du cadre du texte et de ses marges pour procéder à la réécriture d'un passage, est bien particulière à Ducharme, mais elle a toutefois été

---

<sup>33</sup> Gilles McMillan, « Ducharme / Charlebois : Chansons de ceux qui restent », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 95-111; Jean-Pierre Boucher, « Réjean Ducharme parolier », *Littératures*, n° 3, 1989, p. 95-113.

employée par certains de ses prédécesseurs; pensons entre autres aux fameuses paperoles<sup>34</sup> de Proust.

Aux collages s'ajoutent des corrections effectuées dans le cadre du texte ou encore dans la marge, lorsque l'espace est suffisant; des phrases écrites en diagonale ou encore à la verticale, parfois encadrées ou encerclées (dans un souci de clarté), sont reliées entre elles et au texte imprimé par des traits (au stylo) et des flèches. Ce type de travail qui avait été timidement entamé sur le dactylogramme atteint des proportions démesurées sur les épreuves. Il arrive d'ailleurs qu'une page soit tellement marquée de corrections et de flèches qui s'entrecroisent que le lecteur a peine à les distinguer. Ainsi, les corrections ponctuelles, comme la substitution du terme « minables » par « crottés, niaiseux, tétéux » (É, p. 42 r°), côtoient les changements plus importants tels une phrase ou un passage complètement reconstruits. Par exemple, Ducharme rature la phrase « C'était un va-et-vient continu, innocent; on se mêlait de ce qui nous regardait, on ne faisait de mal à personne » qui est remplacée par : « C'était un va-et-vient continu agréable; on était contents de s'apercevoir qu'on ne voulait plus rien savoir nous aussi » (É, p. 82 r°). La densité des corrections mineures sur une même page donne parfois lieu à une réécriture dactylographiée ou manuscrite qui, à son tour, fait l'objet de corrections supplémentaires. Quelques additions marginales allant d'un mot à un paragraphe ainsi que des suppressions s'inscrivent dans le cadre du pétrissage tardif des épreuves. C'est aussi à cette étape du travail que les titres définitifs des quatre parties du roman apparaissent; les titres temporaires, consignés sur le dactylogramme, sont raturés à la main et remplacés par les titres définitifs : « La zone des feuillus tolérants », « l'amarante parente (*amaranthus graecizans*) », « Le fonne c'est plate (la chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis) » et enfin « Linen finish writting pad (tablette à écrire fini toile) ». En les comparant avec les intertitres originels<sup>35</sup>, qui étaient homogènes, ces nouveaux intertitres créent un effet de disparité, augmentent le degré de littérarité du texte et ajoutent un effet parodique au récit. Selon Yannick Gasquy-Resch, les caractéristiques de

---

<sup>34</sup> Terme d'origine proustienne qui désigne les nombreuses feuilles de corrections collées au manuscrit.

<sup>35</sup> Le titre original de la quatrième partie est le seul à être demeuré le même du dactylogramme au roman publié.

ces titres contribuent au « brouillage du lisible<sup>36</sup> » dans le roman, dans la mesure où « ils sont composés de phrases énigmatiques qui créent des zones opaques dans la relative clarté du récit<sup>37</sup> ».

En parcourant les épreuves de *L'Hiver de force*, on observe que Ducharme procède au remaniement de son œuvre de façon graduelle : mot par mot, il biffe et corrige, puis, lorsque les corrections sur une même page en rendent la lecture trop complexe, Ducharme la réécrit sur une page vierge et l'adjoint au lot d'épreuves. Devant l'ampleur des corrections et le nombre de pages ajoutées au document, on serait porté à croire que le texte prend une expansion considérable ; or, des épreuves au roman, le nombre de pages passe de 280 à 283 pages. Cette infime augmentation du texte peut être expliquée par la *substitution*, privilégiée par Ducharme, au détriment de l'*ajout*. En effet, si les ratures sont nombreuses, les multiples ajouts interlinéaires, marginaux et les réécritures compensent pour les parties biffées du texte.

## 1.2 Chronologie scripturale et blancs génétiques

On sait, par une note de Ducharme qui inaugure le premier cahier de rédaction, que l'amorce de l'écriture du roman date de septembre 1971; *L'Hiver de force* ayant été publié en 1973, sa rédaction s'échelonne donc sur près de deux ans. Si le dactylogramme annoté et le jeu d'épreuves ne comportent aucune indication chronologique, les nombreuses dates notées par Ducharme dans ses cahiers de brouillon donnent en revanche de précieux points de repères quant à la chronologie de rédaction du manuscrit. En effet, environ toutes les cinq pages, l'auteur inscrit une date<sup>38</sup>.

L'écriture du premier cahier s'échelonne de septembre 1971 au 12 janvier 1972 (voir l'appendice A). Ducharme met donc 4 mois à rédiger la première partie de son roman.

---

<sup>36</sup> Yannick Gasquy-Resch, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, n°1, printemps 1993, p. 37.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>38</sup> Les dates notées par Ducharme se succédant dans un ordre chronologique sur les pages reliées des cahiers, il est donc possible de suivre le processus de création du roman.



Puis, moins de deux semaines après avoir fermé le premier cahier, il entame le second dont la rédaction s'échelonne du 27 janvier au 2 avril 1972; durant ces trois mois, l'auteur se consacre à l'écriture de ce qui deviendra la deuxième partie de son roman. En ce qui concerne les cahiers III et IV, Ducharme ne met que deux mois à les compléter. En effet, la rédaction du cahier III s'effectue entre le 20 avril et le 16 mai 1972, donc en près d'un mois, tout comme celle du quatrième et dernier cahier, daté du 29 mai au 26 juin. Grâce à la datation des documents établie par Ducharme au fil de l'écriture, il est possible de constater que, d'une part, l'écrivain met pratiquement trois fois plus de temps à remplir ses deux premiers cahiers qu'il n'en consacre à l'écriture des deux subséquents. En fait, à mesure qu'il fait avancer l'histoire de son roman, l'auteur voit son débit s'accélérer. D'autre part, la chronologie de rédaction vient nous éclairer sur la fréquence des entrées de Ducharme dans ses cahiers. Entre la fin d'une partie du roman et l'amorce de la suivante, l'auteur ne s'arrête jamais plus de deux semaines; étant donné que les pauses comprises entre chaque entrée dans un même cahier peuvent durer jusqu'à un mois, on peut remarquer que le délai d'une quinzaine de jours compris entre la fermeture d'un cahier et l'ouverture du suivant ne correspond pas à une pause représentative pour Ducharme. En effet, la pause de quinze jours entre deux cahiers n'est pas différente de certaines pauses observables à l'intérieur même de l'un ou l'autre cahier et que, par conséquent, le passage d'un cahier à un autre ne constitue pas une coupure particulière dans le rythme de l'écriture.

Malgré la richesse de ce fonds d'archives, il ne faut toutefois pas négliger le fait que les manuscrits légués par l'écrivain sont sans doute lacunaires et peuvent résulter d'un tri. Il est donc possible que certaines pièces manquent au dossier; en effet, comme en témoignent quelques indices, il est probable que certains documents n'aient pas été versés au fonds. Ainsi, l'ajout de 17 feuillets<sup>39</sup> au début du cahier I ainsi que l'apparition des titres des quatre parties du roman à l'étape du dactylogramme révèlent l'existence d'un blanc génétique<sup>40</sup>. Un travail a donc eu cours entre la rédaction des cahiers et celle du dactylogramme. Aussi, plusieurs variantes du roman par rapport aux épreuves montrent également que l'écriture de Ducharme se serait déplacée en d'autres lieux, sur d'autres

---

<sup>39</sup> Ceux-ci correspondent à l'*incipit* du roman publié; cette insertion de Ducharme repousse donc l'*incipit* du premier cahier 17 feuillets plus loin.

<sup>40</sup> État du dossier dont on n'a aucune trace écrite.

supports dont on aurait perdu la trace; certains documents de travail, tel le deuxième jeu d'épreuves, ne font donc pas partie du fonds Réjean-Ducharme. Cependant, les trois états génétiques qui feront l'objet de notre analyse correspondent aux principales phases rédactionnelles du roman et permettent une étude approfondie des mouvements de sa genèse.

Ce qui étonne en parcourant les manuscrits de *L'Hiver de force*, c'est en premier lieu la quantité de corrections effectuées par Réjean Ducharme; elles prennent d'abord la forme, dans les cahiers, d'un foisonnement de ratures et de griffonnages, puis elles se raréfient sur le dactylogramme pour trouver leur point culminant sur les épreuves, où on assiste à une véritable réécriture de passages entiers du roman. Si le premier état (les cahiers) est truffé de variantes d'écriture, le second (le dactylogramme) est davantage marqué par des variantes de lecture<sup>41</sup> qui, de surcroît, touchent davantage la forme que le fond du texte. Enfin, la plus impressionnante modification du texte s'opère au dernier état manuscrit, c'est-à-dire sur les épreuves où Ducharme, par des corrections de tous ordres, remanie son texte de fond en comble. Le dossier génétique de *L'Hiver de force* permet de constater que Ducharme cherche dans un premier temps à raconter une histoire, confinée dans ses quatre cahiers; cette étape se fait douloureusement. Puis, l'auteur joue avec la forme de son récit, manipule les mots, les transforme, les rature, les réinvente sans relâche jusqu'au moment ultime de la publication du roman.

En somme, dans les avant-textes de *L'Hiver de force* se déploie le « travail acharné » (Ponge) de pétrissage d'un récit, mais aussi et surtout le « maghanage<sup>42</sup> » d'une langue, le ducharmien, qui prend forme au fil de ses multiples remaniements. Le troisième chapitre de notre mémoire permettra d'illustrer le travail entourant l'invention verbale; nous y analyserons certaines séquences textuelles particulièrement transformées au cours de l'évolution du roman. Cependant, nous verrons préalablement le phénomène d'entrée en écriture (chapitre 2) qui, selon la chronologie que nous venons de présenter, se fait

---

<sup>41</sup> Variante de lecture : « Réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture; sa place se situe dans l'espace interlinéaire et ou dans les marges. » (Source : Almuth Grésillon, *op. cit.* p. 246.)

<sup>42</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 289.

péniblement dans le premier cahier de rédaction et se présente comme un des principaux enjeux de l'écriture de *L'Hiver de force*.

## CHAPITRE II

### *L'HIVER DE FORCE* OU L'ÉCRITURE FORCÉE :

#### INCIPIT ET ENTRÉE EN ÉCRITURE

C'EST  
UNE  
QUESTI  
ON  
DE  
VIE  
OU  
DE  
MOR<sup>43</sup>  
QUE  
JE  
RÉUSSISSE  
À  
TERMINER  
CETTE  
HISTOIRE.

Réjean Ducharme,  
manuscrit  
de *L'Hiver de  
force*,  
(C-I, f. 2 r°)

Ce témoignage de Réjean Ducharme, qui inaugure le premier cahier manuscrit de *L'Hiver de Force*, rend compte de la difficulté liée au commencement de l'écriture et de l'urgence obsessionnelle qui la sous-tend. Située en un lieu stratégique de la genèse puisque, d'une part, elle sert d'ouverture au cahier I et que, d'autre part, elle précède les tout premiers mots de la fiction, cette note, qui ne sera pas conservée dans le roman, constitue donc *l'incipit* du dossier génétique de *L'Hiver de force*. Or, s'ils en disent long sur les préoccupations de l'auteur au moment de la rédaction, la principale étant de

---

<sup>43</sup> Cette *faute* délibérée est de Réjean Ducharme; nombreuses sont les notes de l'auteur écrites phonétiquement dans ses cahiers de rédaction. Notons également que la disposition des mots est fidèle au manuscrit.



« terminer » une histoire pas encore écrite, ces mots de Ducharme ne peuvent être considérés comme *l'incipit* du récit proprement dit puisqu'ils se situent en marge de l'œuvre. D'ailleurs, comme il existe un flou entourant la notion d'*incipit*, il convient, dans un premier temps, d'examiner les différentes définitions proposées par la critique.

Si dans les diverses études, l'*incipit* est associé au commencement d'une œuvre, la question de sa délimitation demeure toutefois vague. Où commence l'*incipit* ? Dans sa genèse ? Au seuil de la fiction ? Dans le paratexte ? Où s'arrête-t-il ? Au premier blanc graphique ? Au point de la première phrase ou du premier paragraphe ou encore du premier chapitre ? Plusieurs associent l'*incipit* à la première phrase d'une œuvre ; d'autres, comme Bernhild Boie et Daniel Ferrer, axent leurs études sur la genèse de l'œuvre et préfèrent parler « d'entrée en écriture » ou encore de « commencement génétique<sup>44</sup> ». Pour sa part, Andrea Del Lungo, conscient du flottement entourant la délimitation des frontières de l'*incipit*, l'attribue en partie à la « codification typique du roman moderne, qui renonce souvent à toute codification du début et à toute tentative de naturaliser les frontières de l'œuvre<sup>45</sup> » ; il propose donc de définir l'*incipit* ainsi : « une première unité du texte, dont l'ampleur peut être très variable<sup>46</sup> ». Il suggère par ailleurs un critère possible de découpage basé sur « la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture, soit formelle soit thématique, isolant cette première unité<sup>47</sup> ». Ces critères formels de délimitation peuvent provenir d'une indication graphique de l'auteur, d'un changement de temporalité dans le récit ou encore de la fin d'un dialogue ou d'un monologue.

Dans le cas de la version publiée de *L'Hiver de Force*, c'est le premier chapitre qui représente l'*incipit*. On y lit que les protagonistes passent, malgré eux, leur temps à « dire du mal » (HF, p. 13). Or, si l'on s'attarde à la genèse du roman, une première constatation s'impose : l'*incipit* du roman ne coïncide pas avec celui du manuscrit, à savoir les premières pages du cahier I; les premiers feuillets proposent plutôt une description de

---

<sup>44</sup> Bernhild Boie et Daniel Ferrer, *op.cit.*, p. 7-36.

<sup>45</sup> Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 41.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>47</sup> *Ibid.*

l'appareil de télévision d'André et Nicole : « Notre TV est très bonne même si nous ne l'avons payé que 50 \$. C'est une Admiral c'est en 1954 qu'elle est née, c'est le vendeur de St. Mark TV Rental qui nous l'a dit. » (C-I, f. 3 r<sup>o</sup>) Ce passage, relégué à la page 30 du roman à partir du dactylogramme, est davantage axé sur les critiques cinématographiques du narrateur<sup>48</sup>. Comme nous travaillons sur l'avant-texte de *L'Hiver de force*, nous analyserons le phénomène d'entrée en écriture – comment travaille Ducharme en entrant dans son premier cahier ? quelles sont ses principales attentes ? quels sont ses états d'âmes qui accompagnent le commencement ? – toutefois, les multiples remaniements de l'*incipit* initial effectués de l'écriture des cahiers à la publication du texte feront également l'objet de notre analyse.

Afin d'éviter la confusion, Andrea Del Lungo propose une distinction terminologique entre les différents termes employés par la critique pour désigner le début d'une œuvre. Il suggère donc le terme *d'ouverture* pour « indiquer la série de passages stratégiques qui se réalisent entre le paratexte et le texte, à partir de l'élément le plus extérieur, le titre<sup>49</sup> » ; l'*incipit* désigne alors « à l'intérieur de l'espace de l'ouverture, la zone d'entrée dans la fiction proprement dite, à savoir la première unité du texte<sup>50</sup> ». Les « premiers mots du texte<sup>51</sup> » compris dans l'*incipit* constituent alors l'attaque. Il faudra donc distinguer le roman de sa genèse. Le tableau suivant présente le découpage que nous avons effectué à la fois dans les manuscrits et dans le texte définitif afin de maximiser l'efficacité des références.

---

<sup>48</sup> Le narrateur du roman est André mais il écrit aussi au nom de Nicole, ce qui donne un « on » ou encore un « nous » comme narrateur.

<sup>49</sup> Andrea Del Lungo, *op.cit.*, p. 54.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

**Tableau 2.1**  
Identification des différentes parties des commencements  
de *L'Hiver de Force*, de sa genèse à sa publication

Termes	Dossier génétique	Roman
<i>Ouverture</i>	Titre, note de régie (C-I, f.1 v° à C-I, f. 2 r°)	Titre du roman, dédicace, exergues, titre de la première partie : « La zone des feuillus tolérants » (p. 3 à 12)
<i>Attaque</i>	« Notre TV est très bonne même si nous l'avons payé 50 \$ » (C-I, f. 3 r°)	« Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal.» (p. 13); premier paragraphe; une phrase.
<i>Incipit</i>	Tout le passage sur la télévision (C-I, f.3 r°)	Chapitre I : premier segment suivi d'un * (p.13 à 15)
<i>Entrée en écriture</i>	Cahier I	-

Ce tableau présente les différents termes empruntés à Andrea Del Lungo, Bernhild Boie et Daniel Ferrer (entrée en écriture) auxquels nous ferons référence au long de l'analyse de l'entrée en écriture dans *L'Hiver de Force*, qui porte sur le premier cahier de rédaction, qui permettra également d'identifier certaines habitudes scripturales présentes dans l'ensemble des cahiers de rédaction.

L'étude des notes de régie du cahier I sera suivie de l'analyse des différentes opérations scripturales. Puis, une fois effectuée l'analyse des points stratégiques de l'entrée en matière (*ouverture*, *incipit* et *attaque*), nous observerons les transformations opérées au cours des diverses strates de la rédaction. Car si la genèse du roman nous éclaire sur l'entrée en écriture, il s'avère tout indiqué d'effectuer une comparaison entre l'*incipit* initial (celui des manuscrit) et l'*incipit* définitif (celui du roman). Del Lungo souligne d'ailleurs l'importance de l'*incipit* qui s'étend des brouillons jusqu'au roman :

Et pourtant tout *incipit* peut diriger le parcours du lecteur : lieu *critique* dans la genèse, à cause de la recherche qu'il présuppose, le début est un lieu *stratégique* dans la lecture par sa valeur d'orientation et d'information, même lorsque le texte semble écarter tout dessein stratégique<sup>52</sup>.

## 2.1 Le paratexte du cahier I : l'angoisse du commencement

Il n'y a qu'un moyen de vaincre l'angoisse :  
arrêter de s'en faire et dominer la situation.

Réjean Ducharme,  
*L'Hiver de force* (p. 49)

Comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, les cahiers de rédaction comprennent des notes de régie et des notes marginales qui font de ces cahiers le véritable berceau de l'œuvre et le journal de sa genèse. Parce qu'ils nous renseignent sur les intentions de l'auteur, ces notes manuscrites jouent un rôle prépondérant dans la compréhension de la genèse du début; une étude approfondie des vingt-cinq notes recensées dans le cahier I permettra en effet de saisir les enjeux des premières opérations scripturales aux yeux de l'écrivain (voir l'appendice C).

Avant même de commencer l'écriture de la fiction, Ducharme écrit : « C'est une question de vie ou de mort que je réussisse à terminer cette histoire » (C-I, f. 2 r°); cette note inaugurale révèle le caractère impératif de l'écriture naissante. Comme l'explique Jean-Paul Goux en parlant de l'écriture de son roman *Jardins de Morgante* (Paris : Payot, 1989), après le temps de la rêverie et de la préparation mentale de l'œuvre à venir, arrive le moment ultime où il faut écrire un premier commencement :

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

Avec le temps, s'installe un autre climat mental, qui est celui de la menace et, bientôt, celui de l'urgence : il ne suffit plus de rêver un livre, il faut l'écrire. Le sentiment de l'urgence a sa formule impérative : « Maintenant, il faut écrire. » Le cahier rouge garde la trace de ces décisions, dont le caractère volontariste est l'indice même d'une rupture nécessaire avec le monde des rêveries lentes<sup>53</sup>.

Cette confidence de Goux rappelle l'urgence exprimée par Ducharme à l'ouverture du cahier I et qui se prolongera dans les trois cahiers subséquents. Mais la note de régie inaugurale du cahier qui précise l'objectif de l'écrivain, soit l'achèvement de son roman, est précédée d'une petite note située dans le coin gauche du tout premier feuillet<sup>54</sup> : « Le printemps regardé. Septembre 1971. » (C-I, f.1 v°). En inscrivant le titre et le mois du commencement de l'écriture, Ducharme officialise en quelque sorte ce passage symbolique du « brouillon mental » (Beugnot) à l'écriture proprement dite. D'une part, ce précieux repère chronologique représente « la première marque d'une histoire du travail, le signe fort d'un départ sur le chemin nécessaire du temps<sup>55</sup> »; d'autre part, l'inscription du titre fournit une référence essentielle à la compréhension de la note qui évoque l'urgence de « terminer cette histoire ». Ainsi, en se demandant ce que l'histoire racontera, la présence du titre nous permet d'anticiper, malgré l'absence des premiers mots de l'histoire, qu'il s'agit d'un récit où le « Printemps [est] regardé »; le titre inscrit, l'histoire existe déjà. D'ailleurs, ce titre fait écho à la note que nous pourrions traduire par « La fin de mon roman regardée ». Selon Andrea Del Lungo, l'optimisme entourant l'écriture du titre est un phénomène commun à plusieurs écrivains, de même que l'inquiétude générée par la rédaction de l'attaque de la fiction :

Si l'inscription du titre procède donc d'une jouissance – comme marque d'appropriation, sceau de l'œuvre à venir, ouverture d'un projet –, la rédaction du commencement du texte semble en revanche relever d'une véritable angoisse liée à l'entrée en écriture, à la mise en forme du projet même, voire à la concrétisation du désir de l'écrivain<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Jean-Paul Goux, « Le temps de commencer », in *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1993, p. 60.

<sup>54</sup> Ce feuillet correspond à ce qu'on appelle dans le jargon de l'édition la « deuxième de couverture », c'est-à-dire la première page blanche collée sur le carton de la couverture.

<sup>55</sup> Bernhild Boie et Daniel Ferrer, *op.cit.*, p. 8.



Malgré la détermination qui émane de l'ouverture du manuscrit de *L'Hiver de Force*, il suffit pourtant de parcourir les pages du premier cahier pour constater que l'angoisse rejoint rapidement Ducharme; elle se manifeste à la fois au sein du texte et dans ses marges.

### 2.1.1 Datation et pagination

Une des principales préoccupations de Ducharme au moment où il amorce la rédaction du cahier I est de trouver la discipline nécessaire à l'écriture du roman. En effet, le *temps* est un des facteurs prédominants dans la lecture du manuscrit. L'obsession pour l'écoulement des jours se manifeste entre autres par l'inscription régulière de dates; ces repères chronologiques permettent à Ducharme de rythmer son travail et lui servent de points de repère ; par moments, il se fixe pour objectif un nombre de pages à écrire pour une date précise et, d'autres fois, il revient en arrière pour quantifier sa production rédactionnelle. Par exemple, il écrit au verso d'un feuillet : « Premier roctobre après quinze jours de désœuvrement insupp... quatre 20-12 jours pour voir la fin de cette saleté 2 pages par jour (to-day 19) pas moyen de passer à côté il faut » (C-I, f. 14 v°); l'analyse des notes de régie rendra compte des nombreuses dates apparaissant dans le cadre d'une réflexion sur le temps.

On trouve quinze dates notées dans le cahier I qui compte soixante-six feuillets; Ducharme inscrit donc, en moyenne, une date tous les quatre ou cinq feuillets (voir l'appendice B). Hormis un cas isolé, ces indications temporelles figurent au recto des feuillets et sont inscrites sur un feuillet vierge, ou encore elles accompagnent une note de régie. Lorsque Ducharme prend une pause de sa fiction, il prend du même coup un certain recul par rapport à son texte dont il se fait le véritable gestionnaire. Cette habitude qui consiste à dater ses observations marginales illustre clairement la fonction de journal de rédaction qui occupe la marge du cahier. Ainsi, une date inscrite ne signifie pas nécessairement une nouvelle entrée dans le cahier, mais elle permet plutôt à l'écrivain

---

<sup>56</sup> Andrea Del Lungo, « Plaisir du titre et souffrance du commencement », *Genesis*, n° 21, 2003, p.15.

d'évaluer le débit de son écriture. Par ce geste, il s'agit également pour lui de marquer les limites de son travail; la note du dernier feuillet du cahier I, « 12/1/72 » (C-I, f. 66 v<sup>o</sup>), fait écho à la première note suivant le titre : « Septembre 1971 » (C-I, f.1 v<sup>o</sup>). La notation de repères chronologiques semble représenter un élément décisif dans la poursuite de l'écriture et une condition nécessaire à l'entreprise de la rédaction pour Ducharme; cette façon de se reconforter, de constater que le projet progresse pourrait contribuer à calmer l'angoisse que génère le projet.

Un second moyen est également utilisé par l'écrivain afin de mesurer la vitesse à laquelle avance l'écriture : il s'agit de la pagination des feuillets du premier cahier, qui débute au verso du troisième feuillet par le chiffre 2<sup>57</sup> et se termine au recto du trente et unième feuillet numéroté 57<sup>58</sup>. Ce geste associé au début de l'écriture sera abandonné au cours de la rédaction. Pour Ducharme, il importe donc de pouvoir compter le nombre de pages déjà écrites ainsi que celles qu'il lui reste à rédiger, afin de respecter ses objectifs de production<sup>59</sup>. Une fois entré en écriture, Ducharme considère son activité d'écrivain comme un travail à effectuer dans des délais précis. L'écrivain qui, nous le verrons, fait référence à sa paresse dans une note de régie, se donne, en commençant son récit, de précieux points de repères, tels les dates et les numéros de pages, afin de se plier à un rythme d'écriture ou à une discipline de rédaction.

---

<sup>57</sup> L'attaque du manuscrit commençant au recto du troisième feuillet, Ducharme a calculé la page 1 du cahier à partir de cette attaque.

<sup>58</sup> La pagination comprend le recto et le verso des feuillets (nombres pairs sur les versos).

<sup>59</sup> Textuellement, soit dans les notes de régie, les objectifs de Ducharme sont plus souvent qu'autrement irréalisables.

### 2.1.2 Notes marginales

Écrire chez Ducharme est un acte  
d'espérance désespérée<sup>60</sup>.

Marie-Andrée Baudet

Cette phrase de Marie-Andrée Beaudet, qui conclut une lecture des épigraphes de *L'Hiver de force* et du *Nez qui voque*, reflète étrangement l'impression qui se dégage du contenu des notes marginales du cahier I. Celles-ci constituent très souvent des notes de régie, puisqu'elles relèvent de l'impératif ou de l'opératif et qu'elles concernent directement le travail d'écriture. « Ducharme l'inquiétant <sup>61</sup> » laisse transparaître à travers ses commentaires marginaux une profonde inquiétude qui se traduit textuellement par des élans d'angoisse qui sont le plus souvent stimulés par cette fameuse course contre la montre à laquelle il se livre. De nombreuses notes consignées dans les marges<sup>62</sup> du cahier I témoignent de l'obsession du temps, du découragement qui en découle et, plus rarement, de l'espoir et de la volonté qui viennent stimuler l'écriture.

Isolées les unes des autres, les notes marginales du premier cahier nous en apprennent, certes, sur le rapport qu'entretient l'écrivain avec l'écriture de son roman, mais c'est en regroupant ces notes que l'on constate leur véritable importance et le rôle de tremplin qu'elles jouent pour l'écriture. L'ensemble des vingt-quatre notes contenues dans le Cahier I correspond aux principaux critères du journal; Ducharme collige dans son cahier de rédaction une série de ses pensées et de ses émotions qui, pour la plupart, sont directement liées à son processus de rédaction; il s'exprime le plus souvent au *je* et date très souvent ses interventions en marge. Sur les caractéristiques du journal, Françoise Simonet-Tenant écrit :

---

<sup>60</sup> Marie-Andrée Beaudet, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'Hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. 27, n°1, automne 2001, p. 111.

<sup>61</sup> Michel Van Schendel, « Ducharme l'inquiétant », in *Conférences J.A. de Sève*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 215.

<sup>62</sup> Nous employons le terme *marge* pour signifier *en dehors de la fiction* mais les notes marginales sont presque toujours inscrites au verso vierge d'un feuillet.



Le journal se présente sous la forme d'un énoncé fragmenté qui épouse le dispositif du calendrier et qui est constitué d'une succession d'« entrées » (une entrée désignant l'ensemble de lignes écrites sous une même date). S'y exprime un *je*, le plus souvent omniprésent, prisme qui réfracte actions, observations, pensées, sentiment<sup>63</sup>.

Tel un véritable journal de la création, ces notes font figure de pont entre l'auteur et son texte. Mais faut-il considérer le journal d'une œuvre comme de l'écriture de l'intime ? Béatrice Didier répond à cette question :

Souvent les écrivains ont tenu une chronique de leur création. À supposer que la périodicité soit bien réelle et non reconstituée artificiellement après coup, « l'intimité » devient une notion plus fuyante et plus irritante que jamais. L'œuvre constitue le plus intime de l'écrivain, et pourtant il y aura toujours entre l'homme et l'œuvre une distance, presque une antinomie. Ce genre de texte, à la différence du journal intime habituel, n'existe que par rapport à une autre œuvre, un roman, par exemple<sup>64</sup>.

Bien que Ducharme n'évoque jamais le terme de « journal » – il privilégie plutôt l'emploi de « cahier<sup>65</sup> » – les notes marginales relèvent de l'écriture intime lorsqu'il est question des états d'âme de l'écrivain, provoqués par la rédaction. Aussi, très rares sont les données biographiques ou encore les événements qui ont trait à la vie de Ducharme, en dehors de l'écriture de *L'Hiver de force*. Selon Philippe Lejeune, l'étude génétique d'un journal paraît a priori sans objet, car elle n'est pas précédée d'avant-texte ; toutefois, la genèse d'un journal existe car « le journal permet de voir sur le vif comment une écriture s'engendre elle-même par répétition [...] ou par variation<sup>66</sup> ». Dans le cadre de l'analyse du début de l'écriture, il sera donc nécessaire d'étudier le contenu de chacune des entrées du journal, mais comme s'il s'agissait d'un manuscrit ; il sera également de mise de considérer les notes comme un ensemble de données qui obéissent à un système de

---

<sup>63</sup> Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Éditions Téraèdre, 2002, p. 19-20.

<sup>64</sup> Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 15-16.

<sup>65</sup> L'auteur évoque quatre fois le terme « cahier » dans le cahier I.

<sup>66</sup> Philippe Lejeune, *Brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 317.

variations particulier et d'en étudier les « stratégies de construction des entrées<sup>67</sup> » en observant la périodicité, la longueur ainsi que la structure interne des notes marginales.

### 2.1.2.1 Désœuvrement, souffrance et mort

Les notes de régie peuvent être regroupées autour des grands thèmes qu'elles abordent ; un des sujets récurrents du premier cahier est la souffrance, voire la mort. Les six notes suivantes tirées du cahier y font d'ailleurs allusion<sup>68</sup> :

- ÇA ME TANTE PAS PANTOUTE PERDU D'AVANCE PAS DE JOIE ET AILLEURS QUE ÇA RIEN DÉCOURA-G FOUTU ZÉRO (C-I, f. 20 v°) ;
- Mourir c'est assez pas besoin de rien faire d'autre (C-I, f. 26 v°) ;
- J'ai hâte de changer de cahier. Dans l'autre je vais écrire si proprement. J'aime et j'attends. Finir grand car je vais choisir ma mort. 22 nov. 1971 (C-I, f. 30 v°) ;
- QUEL MERDE QUEL ENNUI et la mort dans ma poitrine petites pressions sur les côtes / QUEL COURAGE J'AI G UN TEL COURAGE / Avoir en même temps tant de courage et tant de découragement. (C-I, f. 32 v°) ;
- Pas capab de dormir depuis une semaine. Points au cœur. Martyre de l'amitié de M. qui part en voyage / 19 décembre (C-I, f. 39 v°) ;
- Mal, mal, j'ai mal, mal, mal, mal, mal, mal / Je file mal // Fermer toutes les portes et m'enterrer dans ma fiction et qu'il n'y ait qu'un soleil celui que j'invente en écrivant ces lettres : SOLEIL / M'ACHETER UN BEAU CAHIER RELLIÉ EN CUIR AVEC DES FEUILLES BLANCHES SANS LIGNES ET DESSINER TOUT LE TEMPS. (C-I, f. 57 v°) ;

La première citation évoque surtout le découragement de l'auteur ; la suivante fait allusion à la mort. Cette petite note écrite en lettres attachées dans le coin supérieur gauche du feuillet est suivie d'un grand silence qui se manifeste par l'espace graphique laissé vide. Les trois feuillets suivants (recto-verso), qui sont entièrement remplis, montrent qu'un

---

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> À défaut de respecter la disposition graphique des notes de régie, nous sommes restés fidèles à l'orthographe ainsi qu'à l'usage de la majuscule par Ducharme.

élan d'inspiration a stimulé Ducharme. Dans ce passage, les protagonistes se rendent au café où ils noient leur ennui dans l'attente du soir. La note qui dit « Mourir c'est assez pas besoin de rien faire d'autre » fait donc figure de prémisse au passage qui la suit : Nicole et André laissent *mourir* leurs esprits dans l'alcool afin d'oublier leur profond ennui. Dans la troisième note, on relève un élan d'enthousiasme lorsque Ducharme pense à changer de cahier, c'est-à-dire lorsqu'il songe à entamer la seconde partie de son roman : « Finir grand car je vais choisir ma mort ». Ici, le choix de la mort pourrait métaphoriser le pouvoir de l'écrivain de choisir la fin de son roman ; les quatrième, cinquième et sixième citations témoignent de la souffrance qui accompagne le processus de rédaction du roman. En évoquant « Mort dans ma poitrine petites pressions sur les côtes », « Petites pressions », « Point au cœur », « Martyre », « Pas capab de dormir », « Je file mal », « J'ai mal », « Mal à la tête Au cœur Aux poumons Au chignon Au côté », Ducharme associe son impuissance créatrice à une douleur physique qui, dans l'absolu, est représentée par la mort.

Selon Bernard Beugnot, cette habitude de coucher sur papier ses plus vives angoisses représente un comportement typique du diariste. Dans une présentation d'une édition critique du Journal d'Hubert Aquin, il explique :

Moins socialisé que les romans ou les œuvres médiatiques qui s'écrivent sous le regard d'un lecteur ou d'un spectateur potentiels, le journal entretient avec soi un rapport morose, déceptif ou destructeur, plus proche parfois du suicide que de la reconstitution d'un moi en quête de son unité ou de son bien-être : « La désocialisation limite est le suicide : en réciproque, le suicide est talent dans tout processus de désocialisation » (2 août 1961 [journal d'Hubert Aquin])<sup>69</sup>.

Si Hubert Aquin, diariste, fait tourner un bon nombre de ses réflexions autour de la mort et de son suicide prochain, le journal de Ducharme n'occupe toutefois pas la même fonction ; l'auteur, plutôt que de réfléchir à sa souffrance, voire à sa mort, consigne les émotions générées par l'écriture de son roman. Le journal de l'œuvre a donc une fonction d'exutoire pour l'écrivain.

---

<sup>69</sup> Bernard Beugnot, « Présentation. Hubert Aquin diariste », in *Hubert Aquin. Journal 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999, p. 27.

### 2.1.2.2 Temps de l'écriture

Un autre thème récurrent dans les notes de régie est celui du temps. Ducharme porte en effet une attention particulière au temps qui passe au cours de sa rédaction. Les notes suivantes illustrent la continuelle insatisfaction de l'auteur et la pression qu'il semble ressentir :

- PREMIER OCTOBRE APRÈS QUINZE JOURS DE DÉSOEUVREMENT INSUPP... QUATRE 20-12 JOURS POUR VOIR LA FIN DE CETTE SALETÉ 2 PAGES PAR JOUR (TO-DAY 19) PAS MOYEN DE PASSER À CÔTÉ IL FAUT (C-I, f. 14 v°) ;
- LE MOIS D'OCTOBRE PRESQ FINI ÇA FAI DEU MOI QUE JE NE FAIS RIEN CÉ TASSEZ CÉ LE 23 OCTOB 18 JOURS POUR 180 PAG (C-I, f. 15 v°) ;
- 8 NOVEMB. 1 MOIS DE PARESSE 1 HEURE DE TRAVAIL UN MO PAR AN / Demain peut-être naîtra la page 25, la 25 ième page 25 depuis que je ne finis (?) plus rien (C-I, f. 23 v°) ;
- 9 novembre / Demain le mois sera fini (C-I, f. 24 v°) ;
- Maudite marde de Cu de 2 décembre de Christ (C-I, f. 34 v°) ;
- Ah ! Prendre chaque jour comme si on n'avait jamais existé / M21, M22, J23, V24, S25/21 décembre (C-I, f. 42 v°) ;

Dans la première citation, Ducharme, qui en est à son quinzième feuillet d'écriture, stipule qu'il n'a pas assez travaillé ; il se fixe pour objectif – notons ici l'ironie ducharmienne – de rédiger plus d'une centaine de pages au cours des jours suivants. Dans la note suivante, écrite une semaine plus tard, l'auteur reconnaît sa « paresse » ; en exagérant ironiquement son débit d'écriture à la baisse, il critique la lenteur à laquelle progresse son roman. Le neuf novembre, on peut lire « Demain le mois sera fini » ; Ducharme fait-il référence à la fin d'un mois de rédaction ? Il serait donc entré en écriture le 10 septembre. S'agit-il encore d'une de ses ruses pour accélérer son débit de production ? La cinquième note révèle sa frustration ; l'auteur insulte grossièrement, mais aussi poétiquement, le « 2 décembre ». Enfin, la dernière citation montre comment la lutte contre le temps peut aussi s'exprimer par le calcul des dates. Ici, un peu comme dans un agenda, Ducharme recense certains jours du mois de décembre. Ces « inscriptions datées

créent une sorte de chaîne dans le temps<sup>70</sup> » qui permettent à la fois de s'exprimer en dehors des lignes du récit et de se repérer dans le cahier en comptabilisant les pages du roman et celles qu'il *faut* écrire. Alors que « le blocage du temps est clairement élaboré par *L'Hiver de force*<sup>71</sup> », l'urgence de l'écriture est paradoxalement aussi évidente.

### 2.1.2.3 Plaisir

Si désœuvrement et pression sous-tendent le plus souvent l'écriture de *L'Hiver de force*, on dénote également la présence de certains élans d'optimisme ou, même, d'un certain plaisir :

- COMBATTRE POUR VIVRE / HORS DU STYLO POIN DE SALU / Ce que je trouve de plus bau dans mon cahier c'est les barbouillages (C-I, f. 22 v°) ;
- J'ai hâte de finir de cahier pour en acheter un autre ou je vais écrire mieux, sans ratures ????ment / 27 / Je suis un Aitron / Parfaitement ! / Mange da mard / fuck you too / Ça vaut pas lku mais jmen fu (C-I, f. 46 v°) ;
- Mal, mal, j'ai mal, mal, mal, mal, mal, mal/Je file mal/ Mal à la tête Au cœur Aux poumons Au chignon Au côté/ Fermer toutes les portes et m'enterrer dans ma fiction et qu'il n'y ait qu'un soleil celui que j'invente en écrivant ces lettres : SOLEIL / M'ACHETER UN BEAU CAHIER RELLIÉ EN CUIR AVEC DES FEUILLES BLANCHES SANS LIGNES ET DESSINER TOUT LE TEMPS. (C-I, f. 57 v°) ;
- 9-1-72 / Ça m'tante pa Samtantpa SAM-TANTE-PA TANTE SAMPA / DORMIR Dessiner LIRE SOLITUDE DE LA CHAIR /10/1/72 avant souper TANTE SAM / CORDYCEPS / COUTNER / VIROLE / CRAPAUDINE (C-I, f. 60 v°) ;
- Connaissez-vous madame Légaré que les poux ont dévoré[e]. Ils ont dévoré sa chevelure pis une partie de sa coiffure tout le bord de son jupon pis la dentelle de son caleçon (C-I, f. 53 r°) ;

---

<sup>70</sup> Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 20.

<sup>71</sup> Anne Élane Cliche, *Le désir du roman : Hubert Aquin, Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théories et littérature », 1992, p. 110.



La première note révèle que Ducharme, à son vingt-deuxième feuillet d'écriture, préfère les barbouillages du cahier aux lignes de l'œuvre. Cette remarque montre d'abord la piètre estime de l'auteur pour son travail en cours mais rappelle aussi l'importance de l'art visuel et, plus largement, de tout effet visuel, pour lui. Lorsqu'il prétend aimer ses « barbouillages », Ducharme fait référence aux nombreuses ratures qui tapissent les premiers feuillets ; bien sûr, ces petits griffonnages ponctuels ressemblent davantage à de petits dessins abstraits, mais la façon particulière qu'a Ducharme de biffer certains passages en raturant plusieurs fois le même fragment dans tous les sens jusqu'à ce qu'il soit illisible donne une impression d'acharnement et de violence. Aux antipodes, la note suivante évoque le désir d'entamer le second cahier afin d'« écrire mieux » et « sans ratures » ; cette contradiction montre une fois de plus l'importance de l'apparence du support matériel qui sous-tend l'écriture de *L'Hiver de force*. Ce paradoxe atteindra d'ailleurs une ampleur extraordinaire dans les premiers feuillets du second cahier : « JE SUIS CONTHAN DANTRÉ DENZUN CAJÉ 9 IL EST PUR JE PRI LBONDIEU DE PATRO LSALIR PA DTACH PAS DRATUR PI UNE BEL ÉCRITURE FINE DE LA PROPRETÉ ! ET DE LA PLICATION ! LE RESS : SAVOPALKU » (C-II, f. 2 v°) ; de la même manière, la note inaugurale du cahier II illustre le bonheur d'un second début et la volonté de l'auteur d'écrire avec une certaine netteté. Toute l'ironie de l'entreprise est dévoilée sur le feuillet suivant : l'écriture au stylo noir est relativement appliquée mais bourrée de ratures ; la présence de nombreuses taches d'encre rouge montre la volonté de salir ce nouveau cahier. Ces citations illustrent la récurrence du désir ironique d'écrire proprement ; une citation d'André montre que ce clin d'œil se déplace dans le récit : « On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture » (HF, p. 17).

Les quatrième et cinquième citations sont marquées par l'expression de la lassitude et de la douleur. Toutes deux construites selon la même structure, ces notes marginales présentent d'abord un commentaire négatif de Ducharme, suivi d'une note plus optimiste qui évoque l'appel d'une autre forme créatrice. L'auteur, découragé, cherche à s'émanciper dans d'autres activités que l'écriture : dormir, lire et dessiner. Ducharme que l'on connaît aussi sous le pseudonyme de Roch Plante s'adonne également à l'art pictural, ce qui explique son besoin de dessiner alors qu'il sent que l'écriture de son roman stagne.

Enfin, les citations du cahier I montrent que le plaisir se trouve davantage dans l'anticipation que dans le moment même de l'écriture<sup>72</sup>.

#### 2.1.2.4 Observations

L'unique note portant sur le contenu du roman est la suivante : « Il est plus fou que moi. C'est con mais ça compte / Nous avons déplacé la télévision – décrire – l'appartement – rue Saint-Laurent / Alfa (?) voler / 3-1-72 / Gras Gras » (C-I, f. 53 v°) ; d'abord, en se comparant avec le protagoniste de son roman, Ducharme compare la folie d'André Ferron et la sienne ; puis, il se donne des indications de scription qu'il suivra au cours des feuillets suivants. D'autres notes marginales constituent davantage de simples constats :

- JE REPRENDS LE DESSU. (C-I, f. 5 v°) ;
- ÇA VA ÇA VA MAIS EST-CE QUE ÇA DURERA LONTAN ? (C-I, f. 9 v°) ;
- ÇA ÉCRI TU MIEUX À LILE PERROT ? CÉ ÇA CON VA VOIR. (C-I, f. 11 v°) ;
- Ça continu comme ça peu (C-I, f. 16 v°) ;
- PLUS ÇA VA MOINS ÇA VA / 12 décembre (C-I, f. 36 v°) ;

La plupart du temps écrites en capitales, ces courtes citations sont des indices du flux de la rédaction ; il en va de même pour les réponses à la question « comment évolue la rédaction du roman ? ». Les observations sur la progression de l'écriture sont brèves et leur contenu témoigne de l'inquiétude qui traverse le cahier. La première note montre une certaine confiance de la part de Ducharme qui remarque une amélioration sur la qualité et/ou la vitesse de l'écriture ; quatre feuillets plus loin, il confirme l'efficacité de son

---

<sup>72</sup> Qu'il s'agisse de l'appel du commencement du prochain cahier, d'une autre forme créatrice, comme le dessin, du besoin d'écrire autre chose que son roman – dans l'acte même de tenir ce journal de rédaction ou en composant une comptine ludique – l'écrivain semble trouver son enthousiasme en dehors de l'écriture du roman.

travail tout en s'inquiétant de perdre son élan d'inspiration. Sans doute parce qu'il n'est toujours pas satisfait de sa production, Ducharme se demande (deux feuillets plus loin) si un changement de lieu pourrait stimuler l'écriture ; dans la quatrième citation, il se montre moins confiant en écrivant que la rédaction continue « comme ça peut » ; plus négative encore, la note suivante stipule que plus le roman avance, plus la rédaction est difficile.

Comme l'a montré l'analyse du paratexte, l'écriture du premier cahier se fait à grand peine et l'angoisse du commencement perdure, malgré quelques rares élans d'enthousiasme, au long des soixante-six feuillets qui constituent la première partie du récit. Les versos des feuillets sur lesquels Ducharme se confie jouent un rôle prépondérant dans l'écriture, car elles permettent à l'auteur de prendre un certain recul par rapport à l'œuvre qu'il est en train de créer. Que ce soit pour se repérer dans le temps (en inscrivant une date), pour gérer sa rédaction, ou encore pour évacuer la pression qui pèse sur lui, Ducharme se livre à une véritable auto-critique qui constitue un tremplin vers l'écriture. Ces notes, auxquelles il donne très souvent un ton ironique, sont constituées de jeux de langages, d'auto-dérision et de ludisme qui, comme dans l'œuvre de Ducharme, semblent permettre à l'auteur d'exorciser ses plus profondes angoisses liées à l'écriture du récit.

## 2.2 Le début de l'écriture

Il convient d'analyser le commencement de l'écriture au sein même du texte. Le dossier génétique de *L'Hiver de Force* est riche parce qu'il comprend les trois principaux états de la création; cependant, de nombreux indices nous permettent de croire qu'il manque certaines pièces au dossier. Ainsi, l'ouverture du premier cahier semble avoir été précédée d'un plan, mental ou textuel, ou plutôt d'une feuille de route. Plusieurs choix de l'auteur en témoignent : Ducharme sépare les quatre parties de son roman en quatre cahiers distincts; il inscrit le titre en ouverture du cahier; à la note de régie du deuxième feuillet, il parle déjà de « cette histoire ».

Les « indications de scription » (Jean Bellemin-Noël) représentent « l'ensemble des conditions de rédaction qui sont aux données textuels inscrits sur le papier ce que

l'énonciation est à l'énoncé, soit la manifestation du sujet écrivant<sup>73</sup> ». Ces manifestations d'une présence écrivante peuvent prendre la forme de traces graphiques qui, selon Jean Bellemin-Noël, doivent être considérées comme « l'idiosyncrasie d'une brève période (un "état d'âme")<sup>74</sup> » ou encore comme « les modes d'un rapport plus général, ou plus étendu dans le temps, à l'entreprise d'écrire<sup>75</sup> ». L'étude des indications de scription du cahier I de *L'Hiver de force*, se fera, comme le suggère Jean Bellemin-Noël, à partir d'un examen de la graphie.

En observant la simple graphie du cahier, nous constatons que Ducharme écrit la plupart du temps assez rapidement et sans soigner sa calligraphie; les feuillets consacrés à des notes marginales sont, le plus souvent, remplis en lettres moulées tandis que le texte du roman est écrit en lettres attachées. Aussi ne lésine-t-il pas sur les ratures<sup>76</sup> qui tapissent le cahier; des traits allant dans tous les sens, dépassant souvent l'unité à supprimer où encore à remplacer, rendent la lecture de certains passages impossible. En ce sens, il serait juste d'avancer que l'écriture habituelle de Ducharme est caractérisée par un laisser-aller général.

Le foisonnement de ratures ponctuelles évoque, dans la plupart des cas, des élans d'inspiration – elles sont effectuées rapidement et immédiatement après l'unité biffée – alors que les ratures de paragraphes entiers illustrent une écriture qui se cherche. Dans le premier cas, les biffures sont représentées par un tracé brusque; sur les fragments particulièrement travaillés, il est d'ailleurs difficile de distinguer les biffures des soulignements ou encore des traits qui lient une unité du texte à un ajout marginal ou à une substitution. Dans le second cas, lorsqu'il est question d'éliminer un passage, Ducharme effectue parfois de véritables barbouillages qui semblent être le fruit d'un défoulement. La violence et l'abattement avec lesquels sont effectuées la plupart des

---

<sup>73</sup> Jean Bellemin-Noël, *loc. cit.*, p. 13.

<sup>74</sup> *Loc. cit.*

<sup>75</sup> *Loc. cit.*

<sup>76</sup> Par exemple, le deuxième mot « appareil de TV » est déjà biffé et remplacé juste à côté par « TV » (C-I, f.3, r°). En tournant la page, on constate que les lettres s'agrandissent déjà et que la graphie devient plus évasée.

ratures confirment l'expression du désespoir et l'impatience qui émanent des notes de régie. Dans un texte intitulé « Le temps de commencer », Jean-Paul Goux écrit :

J'ai entrepris un premier commencement en écrivant sur un cahier à carreaux [...] avec des interlignes, en raturant et en corrigeant le brouillon, en écrivant d'une manière plus lisible afin d'échapper à la peur de l'enfouissement, afin de pouvoir prendre de la distance par rapport à mon texte, afin de pouvoir le relire sans m'y engloutir<sup>77</sup>.

Ducharme donne, pour sa part, l'impression d'entrer dans son premier cahier de rédaction comme dans un tourbillon.

Les feuillets les plus clairs sont souvent les premiers feuillets d'une entrée. En effet, il n'est pas rare que l'auteur soigne son écriture sur un feuillet inaugural; toutefois, cet effort est, la plupart du temps, abandonné dès la page suivante<sup>78</sup> où l'écriture devient alors plus cursive. Les ratures, qui ne se raréfient pas nécessairement, adoptent un tracé plus défini, plus net, qui paraît spontané. Ceci nous indique qu'il faut souvent à Ducharme une page de texte avant de se sentir emporté par son récit. Pour l'écrivain qui caresse à plusieurs reprises le projet d'« écrire si proprement » (C-I, f. 30 v°), l'intention ne se concrétise que très rarement car, dès qu'un élan d'inspiration l'envahit, il met de côté son souci de netteté.

Tout au long de l'écriture, une entrée dans le cahier se fait couramment sur le verso d'un feuillet précédé d'un feuillet vierge, ou accompagné d'une note marginale. Ce phénomène peut également être marqué par un changement de stylo; les nouvelles entrées correspondent inévitablement à un changement de paragraphe, car Ducharme ne ferme presque jamais son cahier sans avoir mis un point à son paragraphe où, dans le pire des cas, à sa phrase. Dans ce cahier, où règne souvent un chaos causé par le nombre affolant de ratures et de griffonnages, l'auteur suit donc une méthode qu'il respectera dans les cahiers suivants. Comme l'explique Jean Bellement-Noël, « certains composent

---

<sup>77</sup> Jean-Paul Goux, *op. cit.*, 1993, p. 58.

<sup>78</sup> Par exemple, l'entrée qui suit la note de régie du 9 novembre (C-I, f. 24 v°) s'étend sur deux feuillets (C-I, f. 25 r° à f. 26 r°); sur le recto du premier feuillet figure une belle écriture particulièrement soignée et qui ne comprend pas plus de onze petites corrections; par contre, au verso du même feuillet, l'écriture devient soudainement beaucoup plus cursive et plus de la moitié des lignes écrites sont biffées.



avec une application méthodique, d'autres dans un fouillis où ils ont eux-mêmes de la peine à se retrouver<sup>79</sup> »; Ducharme fait partie du deuxième groupe mais il utilise certaines techniques qui lui permettent de se retrouver dans son texte : écrire dans des cahiers reliés donne un ordre chronologique ; terminer le paragraphe en cours avant de fermer le cahier permet de conserver un certain ordre ; changer de feuillet lors d'une nouvelle entrée afin d'aérer et de clarifier le texte ; dater des notes de régie afin d'indiquer de précieux repères chronologiques.

La génétique littéraire distingue deux types d'écriture ; « l'écriture à programme », « qui obéit à un programme préétabli et dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques (notes documentaires, plans, listes, esquisses, brouillons)<sup>80</sup> » et « l'écriture à processus », qui s'effectue « sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant<sup>81</sup> ». Au cours de ses travaux sur une ébauche inédite de Balzac, Andrea Del Lungo conclut : « l'abondance de ces tentatives inabouties de rédaction permet d'avancer l'hypothèse d'une écriture « à processus », qui semble démarrer sans avoir de plan préalable, ne fixant son programme qu'en cours de route, une fois dépassé le seuil inéluctable du commencement<sup>82</sup>. » Dans le cas des manuscrits de *L'Hiver de force*, l'écriture est loin d'inspirer la certitude; les nombreuses hésitations permettent de déduire qu'aucun plan précis ne guide Ducharme à l'aube de l'écriture. Si l'auteur définit certains paramètres de son roman avant d'en commencer la rédaction, on ne peut pas parler d'une écriture « à programme », puisqu'elle ne semble prendre forme qu'autour de certains points de repères très peu détaillés. L'écriture du premier cahier, qui se cherche au fil de son tracé, rappelant par moments celle des manuscrits de Proust, se rapproche davantage de « l'écriture à processus », car elle donne l'impression de s'effectuer « dans le noir<sup>83</sup> », sans plan précis.

---

<sup>79</sup> Jean-Bellemin-Noël, *loc. cit.*, p. 13.

<sup>80</sup> Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 243.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Andrea Del Lungo, « Plaisir du titre et souffrance du commencement », *loc. cit.*, p. 9.

<sup>83</sup> *Loc. cit.*, p. 17.

## 2.3 L'écriture du début

L'*incipit* du premier jet de *L'Hiver de Force* est le fruit d'une écriture qui se cherche constamment. Ducharme rédige en effet un premier *incipit* : une écriture, marquée de biffures et de corrections, accompagne ce premier geste scriptural. Cet *incipit*, qui sera déplacé à la page 16 du dactylogramme<sup>84</sup>, est remplacé par un second *incipit*. Celui-ci, visiblement écrit et corrigé en un autre lieu, entre le moment de l'écriture du cahier I et celle du dactylogramme, ne comporte que quelques corrections d'ordre ponctuel. Ce mouvement génétique résulte d'une restructuration du texte effectuée à l'étape du dactylogramme. D'abord, l'ouverture du cahier I – le titre, la date et la note de régie – est remplacée par deux citations, différentes de celles du roman. Puis, l'attaque initiale sera remplacée par une toute nouvelle qui sera, à son tour, travaillée avant la publication.

### 2.3.1 Le titre et les épigraphes

La première apparition marquante sur le dactylogramme est celle du titre *L'Hiver de force*, qui se substitue à *Le printemps regardé*. Léo H. Hoek définit le titre comme un « Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé<sup>85</sup> ». Ce qu'ont en commun le nouveau et l'ancien titre est d'abord leur brièveté qui évoque les titres des autres romans de Ducharme : *L'avalée des avalées* (1982), *Le nez qui voque* (1967), *L'Océantume* (1968), *La fille de Christophe Colomb* (1969), *Les enfantômes* (1976), *Dévadé* (1990), *Va savoir* (1994) et *Gros mots* (1999). La seconde caractéristique commune aux deux titres est le point de vue passif qu'ils proposent; qu'on regarde le printemps où qu'on subisse l'hiver, on est en position d'observation ou de soumission, l'une et l'autre définissant la position des protagonistes. Cependant, alors que *Le printemps regardé* désigne le temps du roman<sup>86</sup>, *L'Hiver de force* se présente pour sa part comme une métaphore qui trouve son écho dans la dernière phrase du récit :

---

<sup>84</sup> Soit 12 feuillets (recto seulement) plus loin.

<sup>85</sup> Léo H. Hoek, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, 1981, p. 17.

Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout, mais ça revient au même. (HF, p. 282)

*L'Hiver de force*, qui, selon le narrateur, commence au premier jour de l'été, symbolise l'état d'esprit du narrateur : suite au départ de Petit Pois, il anticipe le retour à la routine, avec Nicole, en étant conscient de cette réelle aliénation. Si l'hiver ne correspond pas au temps du roman, il correspond toutefois au temps de la rédaction des deux premiers cahiers, qui s'étend de septembre 1971 au 2 avril 1972. Enfin, le titre initial ayant perdu sa place de choix dans le roman, il est néanmoins présent au sein du récit. En effet, une œuvre de Nicole – le dessin minutieux de sa lime à ongles – est intitulée « *Le printemps regardé de très près*<sup>87</sup> » (HF, p. 183). Cela souligne une autre habitude de l'auteur : celle de réutiliser certaines de ses idées biffées en les déplaçant dans le roman.

Une deuxième apparition frappante sur le dactylogramme est celle de deux épigraphes constituées par une citation d'Édouard Montpetit et une seconde qui lui sert de réponse :

« ... pour que nous soyons, dans une civilisation qui en partie n'est pas la nôtre, des égaux que l'on respecte et chez qui l'on est forcé de reconnaître des qualités de race et l'intelligence victorieuse : préparons-nous, dans le culte de la supériorité. »

Édouard Montpetit cité par Hermas Bastien de l'Académie des sciences morales et politiques dans les Cahiers de l'Académie canadienne-française.

« C'est tous des jaloux, ces hosties-là ! »

Un de mes chums (D, p. 2)

---

<sup>86</sup> Une phrase au début du roman dit : « On a regardé dehors. Il n'y avait rien, sauf le printemps, et il ne faisait rien » (HF, p. 29); la dernière phrase comprend l'information suivante : « Puis demain, 21 juin 1971 [...] » (HF, p. 282). Le récit se déroule donc au cours du printemps et se termine à la veille du premier jour l'été.

<sup>87</sup> « Nicole a trouvé le titre de son œuvre (*Le printemps regardé de très près*), avant de commencer. » (HF, p. 183)

L'apparition de ces épigraphes au deuxième état du dossier prépare le lecteur au ton corrosif du roman. La citation d'Édouard Montpetit, à laquelle la deuxième épigraphe sert de vive riposte, témoigne d'un fait : « Au culte de la supériorité prôné par les élites canadiennes-françaises, l'énonciateur, qui n'est pas sans ressemblance avec le héros-narrateur du récit, oppose, de façon cinglante et non-équivoque, une radicale fin de non-recevoir<sup>88</sup>. » À l'étape des épreuves corrigées, la citation d'Édouard Montpetit reste intacte mais la réplique attribuée à un « chum » de Ducharme est maintenant attribuée à un nom : « Un de mes chums » est biffé à la main et remplacé par « Clara Bow » (É, p. 7) ; l'auteur de cette citation, qui deviendra, dans le roman, « Carpinus » (HF, p. 9), sera toutefois repris dans la mystérieuse dédicace du texte, absente à l'étape des épreuves : « à ma fidèle Auchimine, tuée par une machine, avec l'assurance que je n'oublierai pas nos tours de chaloupe avec Clara Bow » (HF, p. 7). Le choix d'attribuer une citation écrite en joual à « Carpinus », nom emprunté au mot latin *carpinus*<sup>89</sup>, donne d'une part davantage de notoriété et ajoute, d'autre part, un contraste entre la parole et son auteur qui produit un effet d'ironie. Une troisième épigraphe apparaît sur les épreuves (ajout dactylographié) : « L'homme est le seul ami du chien, c'est pourquoi il ne faut pas qu'il disparaisse. » (É, p. 7) ; dans le roman on lit plutôt : « L'homme est le meilleur ami du chat, c'est pourquoi il faut y penser deux fois avant de faire des affaires pour le faire disparaître. » (HF, p. 9) La déclaration, dont Ducharme travaille la forme au cours des révisions, conserve le même rôle à la suite des deux citations qui se répondent. En effet, cette « déclaration universalisante à caractère ludique [...] déplace radicalement le propos et les enjeux <sup>90</sup> » des deux citations débattant de la question du respect et de la suprématie. À l'étape du dactylogramme, Ducharme ajoute donc une ouverture à son récit puis, au cours de l'étape de la révision, il travaille sur la langue en ajoutant plus de précision à ses citations.

---

<sup>88</sup> Marie-Andrée Beaudet, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'Hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. 27, n°1, automne 2001, p. 106.

<sup>89</sup> Le mot latin *carpinus* signifie en français : « charme [arbre] » (Source : Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Librairie Hachette, 1934, p. 268.)

<sup>90</sup> Marie-Andrée Beaudet, *loc. cit.*, p. 107.



### 2.3.2 L'attaque

À l'étape du dactylogramme, l'attaque du premier cahier « Notre TV est très bonne même si nous l'avons payé 50 \$ » (C-I, f. 3, r<sup>o</sup>) fait place à celle-ci : « Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal. » (D, p. 4); la nouvelle attaque du texte apparaît d'un coup, sans correction, à la machine à écrire et sera conservée intacte jusqu'à la publication. Ce commencement, qui consiste en une description de la télévision du narrateur, annonce la lenteur du temps du récit et la fascination cynique du narrateur pour les objets qui l'entourent. Même si ce début est précurseur d'un rythme, d'un axe à prendre au moment de l'entrée en écriture, il n'en demeure pas moins que « tout commencement romanesque est une prise de position; un moment décisif – et souvent difficile, pour l'écrivain – dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, *diriger* la lecture<sup>91</sup> ». Dans cette perspective, si l'attaque du cahier I avait été conservée, elle aurait introduit le lecteur à l'un des éléments centraux du récit : la télévision. Élisabeth Nardout-Lafarge souligne le rôle prépondérant joué par la télévision dans le récit :

*L'Hiver de force* pourrait être le roman de la télévision [...]. Devant la télévision André et Nicole Ferron s'abîment des nuits entières, à la recherche de films, de nouvelles, de sports, fuyant de canaux en canaux les interruptions publicitaires, ne dialoguant plus que par l'intermédiaire du petit écran, donnant plus de réalité aux personnages des films qu'ils regardent et re-regardent qu'aux êtres vivants qu'ils croisent<sup>92</sup>.

La culture populaire demeure un des principaux éléments de l'œuvre ducharmienne et atteint son paroxysme dans *L'Hiver de force*. En entamant son récit par la description de l'appareil de télévision, Ducharme se dote, dès son premier cahier de rédaction, d'une ligne directrice qu'il suivra au long de l'écriture : regarder des films et des émissions télévisuelles constitue une des principales activités d'André et Nicole, ce qui fait d'eux des observateurs en série de fictions, mais aussi du monde tout aussi absurde qui les

---

<sup>91</sup> Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, op. cit., p. 14.

<sup>92</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, op. cit., p. 156.



entoure, qui est peuplé de « vedettes de la scène artistique ou sociopolitiques, [qui] n'existent que par les images qu'ils transmettent au moyen de la télévision <sup>93</sup>. »

L'*incipit* définitif<sup>94</sup>, qui apparaît sur le dactylogramme, offre une toute autre entrée en matière pour le lecteur, qui mise plutôt sur la tendance généralisée des protagonistes à « être contre<sup>95</sup> » et de s'en faire un projet de vie. Parce qu'ils ne s'identifient à aucun groupe de la société et qu'ils ne souhaitent surtout pas qu'on les localise hors de la marge, Nicole et André critiquent chacun des modèles proposés. Selon Micheline Cambron :

Tout le récit repose donc sur un paradoxe : André et Nicole existent en marge d'un univers qui est conçu par les autres personnages comme n'ayant pas d'extériorité. Aux yeux de tous, ils font partie d'un « nous » confortable; à leur propres yeux, ils sont incapables de s'insérer dans le « nous » – puisqu'ils refusent à la fois le politique et l'érotique – et se sont condamnés à porter sur les autres et sur le monde un regard *extérieur*. Et parce qu'ils sont en dehors du « nous », Nicole et André retournent comme des gants tous les paradigmes qui, pour le reste des personnages, relèvent du domaine de l'évidence<sup>96</sup>.

Le désengagement social des protagonistes mis en relation avec la pauvreté dans laquelle ils vivent semble parfois absurde et génère de nombreuses frustrations; ils subissent parce qu'ils l'ont choisi, mais souhaiteraient, d'un autre côté, augmenter leur qualité de vie. En préférant une attaque plutôt « commentative »<sup>97</sup> que « descriptive » (comme c'était le cas pour l'attaque du premier cahier), Ducharme offre au lecteur une entrée dans la fiction plus directe ; on saisit d'emblée à quel genre de narrateur on a à faire, car il se confesse et avoue, presque avec honte, que Nicole et lui passent le plus clair de leur temps à dire du mal, mettant le lecteur en position de confident.

---

<sup>93</sup> Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théories et littérature », p. 113.

<sup>94</sup> « Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal. » (D, p. 4)

<sup>95</sup> Micheline Cambron, *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 163.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Andrea Del Lungo distingue trois types d'*incipit* : les narratifs, les descriptifs et les commentatifs (Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 82-83).

La transition entre la nouvelle attaque et l'attaque initiale (reportée plus loin dans le récit) se fait sur le mode commentatif. En effet, la suite de l'*incipit*<sup>98</sup> apparaissant sur le dactylogramme sert d'explication à la phrase-choc qui l'introduit; on y apprend de quoi André et Nicole aiment dire du mal (un peu tout ce qui est *bon* ou catégorisé) et surtout la motivation de leur médisance chronique: « Nous disons du mal pour rabaisser dans nos têtes ce dont nous avons peur ». Cette phrase, visiblement trop explicite pour Ducharme, est biffée et réécrite à la main au verso de la page : « Les jaloux sont des incapables, c'est bien connu, et des peureux, par-dessus le marché. C'est en plein ça c'est nous tout crachés avec un "s" à part de ça. » (É, p. 11 v°). Cette réécriture isole la phrase et l'amplifie en en faisant un paragraphe. Tout en accentuant l'impact du propos, Ducharme ajoute une touche d'ironie aux paroles du narrateur; André qui vient d'affirmer son penchant pour la critique y va d'une auto-critique tranchante et montre, par le fait même, qu'il ne ménage personne et qu'il n'échappe pas à la règle.

Ce passage est réécrit à l'étape des épreuves et devient : « Nous avons peur parce que nous sommes seuls et médiocres et que mille phénomènes populeux, armés de camions, de journaux, de micros, se disputent notre possession... » (É, p. 11 r°). Réécrit à nouveau sur le verso de la page, le paragraphe propose alors :

Mille mouvements de masse, armés de micros, de typos, de photos, de labos se disputent notre petite idée et nous n'avons pour nous défendre que les moyens donnés aux solitaires médiocres, malsains, et malpropres : l'anathème, les potins, les farces : "Regarde-moi ça, chère, Gilles Carle<sup>99</sup> qui sort un autre film de cul, c'est le cas de dire que c'est de la diarrhée..." (É, p. 11 v°)

La présence d'énumérations et de rimes crée un effet de rythme et de musicalité typiquement ducharmien. Au paragraphe suivant, l'auteur effectue encore quelques

---

<sup>98</sup> Nous avons limité l'*incipit* du dactylogramme à la dix-neuvième ligne de la première page du récit en raison de la coupure qui s'effectue entre le commentatif et le narratif : « Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons du temps à dire du mal. [...] Oui, nous voulons nous posséder nous-mêmes, tout seul, garder ce que nous avons, qui est tellement peu qu'il faut que nous cherchions pour le trouver, et dont le plus apparent est justement notre haine pour tout ce qui veut nous faire vouloir comme des dépossédés. » (D. p. 4)

<sup>99</sup> Le nom de Gilles Carle est remplacé par Denis Héroux dans le roman; il s'agit de la seule variante des épreuves au roman pour ce passage.

corrections : alors qu'il qualifiait Pompidou, Baudouin et Trudeau d'« inertes », il se ravise et préfère le qualificatif « corrects »; il ajoute également une parenthèse – encore un procédé propre à Ducharme – , effectue quelques ajouts ponctuels et réécrit la phrase qui clôt l'*incipit* : « C'est ça des vrais amis, des potes, des chums. » est remplacée par : « Plus ils n'ont pas d'idées, plus on les aime. » (É, p. 12 r°). Une phrase ironique fait place à une seconde, tout aussi ironique, qui donne lieu à une critique supplémentaire : les dirigeants n'ont pas d'idées. À l'étape des épreuves corrigées, il ne s'agit pas pour Ducharme de changer l'histoire déjà écrite, mais plutôt de jouer avec les mots en augmentant constamment la dérision et le cynisme qui sont devenus, au fil de ses publications, ses véritables marques de commerce.

Comme l'a montré l'analyse de l'entrée en écriture, le premier cahier est à la fois marqué par une grande quantité de notes marginales, formant un journal de la rédaction, mais aussi par le foisonnement des corrections. Quand il amorce l'écriture du récit, Ducharme est porté par une inquiétude permanente qui, malgré les nombreuses périodes de découragements liées au flot de la rédaction, le pousse à aller de l'avant en augmentant son rythme de travail. Les corrections du premier cahier sont pour la plupart simultanées, probablement en raison du fait que l'écrivain sait – il a déjà publié quatre romans – qu'un important travail de correction et de réécriture suit l'écriture de premier jet. Ainsi, l'*incipit* du premier cahier, dont l'attaque est : « Notre TV est très bonne même si nous l'avons payé 50 \$ » (C-I, f. 3, r°), est remplacé par un second au dactylogramme : « Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire) nous passons notre temps à dire du mal » (D, p. 4); celui-ci est à son tour corrigé et en partie réécrit. Sur les « sentiers de la création » (Ponge), le début de *L'Hiver de force* est largement transformé pour atteindre l'objectif de l'auteur : faire entrer le lecteur de plain-pied dans l'univers du récit en lui présentant d'abord la philosophie *envers et contre tous* des protagonistes.

### CHAPITRE III

#### ANALYSE DES ÉPREUVES

Pourtant, à force de s'acharner contre tout bien écrire, Ducharme, et c'est peut-être plus sensible encore par le détour des manuscrits, parvient à refuser la distance et la clôture de la littérature, et malgré les marques de consécration dont son œuvre fait l'objet, elle continue de s'offrir à nous avec le même coefficient d'urgence et de doute<sup>100</sup>.

Élizabeth Nardout-Lafarge

Le dernier document du dossier génétique de *L'Hiver de force*, le jeu d'épreuves corrigées, est marqué par une quantité astronomique de corrections apportées par Ducharme. Une première campagne de correction est effectuée au fil de la plume dans les cahiers, puis l'auteur se met à l'écriture de certains passages qu'il ajoute au dactylogramme ; prenant un certain recul à l'étape de la révision du dactylogramme, Ducharme ne procède alors qu'à quelques corrections ponctuelles. Le jeu d'épreuves corrigées représente donc une étape primordiale de la rédaction, car l'auteur s'adonne à une séance de corrections où de nombreux passages sont réécrits. Sans toutefois changer le cours de l'histoire, il ajoute néanmoins ses couleurs ducharmiennes au langage : jeux de mots, néologismes, etc. Élizabeth Nardout-Lafarge le souligne :

---

<sup>100</sup> Élizabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 290.

L'examen de ces documents montre que beaucoup de procédés indexés comme typiquement ducharmiens par la critique, calembours, déformations orthographiques, altérations grammaticales, redoublement par synonymie, traduction ou fausse traduction, notes infrapaginales, etc., sont souvent des ajouts effectués après-coup, directement sur les épreuves, dans une entreprise de « maghanage » de la langue écrite parfois assez cocasse<sup>101</sup>.

À cette étape de l'élaboration de l'oeuvre, on constate que le travail de Ducharme est surtout axé sur la langue, le lexique, la syntaxe et la typographie.

Sur les épreuves, un auteur n'apporte en général que des « corrections sensibles » (de Biasi), car il doit respecter les limites quantitatives et financières de son éditeur ; par exemple, Flaubert ne retouchait presque pas ses épreuves. Toutefois, le jeu d'épreuves peut aussi s'avérer le lieu d'une reformulation plus importante où ont lieu des changements de tous ordres (formels, syntaxiques, sémiotiques, etc.). Ce travail de remaniement est entre autres visible sur les épreuves corrigées de Balzac, où la « quasi-totalité du travail rédactionnel [...] se condense à ce stade pré-éditorial<sup>102</sup> ». Balzac pouvait, de surcroît, corriger le texte une dizaine de fois avant sa publication. En observant les épreuves de Ducharme, l'analogie avec celles de Balzac s'impose. Stéphane Vachon explique ce phénomène chez Balzac :

La peur du vide enserrant le pavé typographique, ou l'appel des blancs créés par la justification, entraîne de nouveaux mouvements d'écriture qui refusent l'effacement, l'annulation et la dissolution, des tracés de la main, des interventions qui sont ou pragmatiques (verticales, concernant le style elles donneront des variantes), ou syntagmatiques (concernant les processus de textualisation qui intéressent la critique génétique)<sup>103</sup>.

Outre la quantité faramineuse de corrections apportées au texte, un autre aspect marquant de ces épreuves est le travail de précision de l'auteur, qui revoit chacun des mots et chacune des virgules de son récit, et n'hésite pas à avoir recours, comme le faisait déjà Proust, à des paperoles pour réécrire des passages ou des pages entières :

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>102</sup> Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 48.

<sup>103</sup> Stéphane Vachon, « Les enseignements des manuscrits d'Honoré de Balzac. De la variation contre la variante », *Genesis*, n°11, 1997, p. 72.



De son vivant, Marcel Proust ne corrigeait pas ses épreuves. Quand il les recevait, loin de revoir son texte, il ne songeait qu'à l'enrichir d'additions nouvelles. Les « ajoutages » couvraient les marges des épreuves, puis débordaient sur des pages blanches qui, collées aux placards, et les unes aux autres, formaient de longues bandes, les « paperoles » de Françoise. L'imprimeur et les correcteurs avaient bien de la peine à déchiffrer ces renvois compliqués : les fautes passaient fatalement d'épreuves sur épreuves, souvent augmentées de fautes nouvelles. Et l'éditeur, pressé par Marcel Proust, était contraint de donner le bon à tirer, sans qu'une épreuve claire et correcte ait pu être établie<sup>104</sup>.

Chez Réjean Ducharme, la vue d'autant de corrections et l'ajout de paperoles donne également l'impression que le texte prend de l'expansion ; toutefois, en regardant de plus près les variantes et les réécritures, on constate que l'auteur procède davantage par substitutions que par ajouts. Malgré les changements opérés sur les épreuves, le roman ne comprend finalement que quelques pages de plus.

L'analyse des opérations scripturales effectuées sur les épreuves permettra de mieux saisir la façon dont Ducharme corrige son roman à la dernière étape de la création. Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons présenté l'ensemble du dossier de genèse de *L'Hiver de force*. Puis, nous nous sommes penchée sur le premier cahier de rédaction. Dans ce dernier chapitre, qui présentera une analyse des procédés de correction utilisés sur le jeu d'épreuves corrigé, nous réduirons davantage notre corpus afin de donner lieu à une analyse plus approfondie des procédés ducharmiens. Dans un premier temps, nous présenterons les dernières avancées de la génétique en matière de linguistique, puis nous présenterons la principale étude linguistique de l'œuvre de Ducharme à laquelle nous nous référerons au cours de l'analyse. Dans un second temps, nous présenterons les variantes ponctuelles du jeu d'épreuves et en dégagerons les principaux enjeux; par la suite, nous analyserons la réécriture de passages choisis.

---

<sup>104</sup> Gaston Gallimard, « Le Proust de la Pléiade », *La lettre de la Pléiade*, n°6, août-décembre 2000, <[http://www.cercle-pleiade.com/pdf/lettre\\_pleiade6\\_hist.pdf](http://www.cercle-pleiade.com/pdf/lettre_pleiade6_hist.pdf)>, consulté le 21 mai 2005.

### 3.1 Théories et méthodes : survol des études génétiques et linguistiques

Parmi les études génétiques adoptant une approche linguistique, un ouvrage s'impose. Il s'agit du collectif *La genèse du texte : Les modèles linguistiques* qui regroupe quatre différentes études génétiques qui utilisent les méthodes et les théories de la linguistique. Comme le souligne Antoine Culioli dans la préface, « l'ouvrage contribue à la réflexion sur l'activité (symbolique) de langage, telle qu'elle apparaît dans l'acte d'écriture-lecture à travers les tours et retours des manuscrits<sup>105</sup>. » Ces études questionnent l'efficacité de la linguistique dans l'analyse des manuscrits et montrent que les deux disciplines peuvent collaborer à des études conjointes.

Dans son article « Les variantes de ponctuation dans le Chant Premier des *Chants de Maldoror* (Essai d'analyse exhaustive) », Jean Peytard effectue, à partir des théories de de Pierre Larousse, C. Ayer et Nina Catach, une analyse de la ponctuation dans différentes éditions du texte de Lautréamont. Ce faisant, il souligne à la fois l'importance de la prosodie, mais aussi le rôle visuel de la ponctuation dans un texte. Son analyse démontre que « la reponctuation participe de la production d'un *texte autre*<sup>106</sup> ». L'article de Catherine Fuchs, « Éléments pour une approche énonciative de la paraphrase dans les brouillons de manuscrits », constitue à la fois un parcours historique et théorique de la paraphrase et de l'énonciation. Influencée par les théories de Jakobson (la « fonction méta-linguistique »), de Harris (la notion de « transformation ») et de Chomsky, Fuchs présente d'abord des réflexions sur le phénomène de la paraphrase, puis elle étudie un extrait des brouillons d'une étude abandonnée sur Sainte-Beuve que Proust a réutilisée pour construire son roman. Cette analyse comparative de 28 énoncés ou amorces d'énoncés porte sur trois volets : les opérations de prédication, les opérations d'énonciation et les opérations lexicales. Dans son article « Pour une lecture de la rature », Josette Rey-Debove adopte un regard de linguiste pour observer un manuscrit

---

<sup>105</sup> Antoine Culioli, « Préface », in *La genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1982, p. 12.

<sup>106</sup> Jean Peytard, « Les variantes de ponctuations dans le Chant Premier des *Chants de Maldoror* (Essai d'analyse exhaustive) », in *La genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1982, p. 70.

littéraire raturé en tant que document « privilégié<sup>107</sup> », qui saisit « l'insaisissable : le passage de la pensée au langage<sup>108</sup> ». Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave étudient quant à eux le statut de l'énonciateur et du locuteur dans leur article « Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs ».

Ces travaux, menés par des chercheurs qui sont à la fois linguistes et généticiens, montrent d'une part la possibilité de jeter un regard linguistique sur les manuscrits littéraires tout en soulignant les limites de cette discipline dans l'étude de l'avant-texte d'une œuvre. S'ils ouvrent la voie à ce type d'analyse, les articles regroupés dans *La genèse du texte : Les modèles linguistiques* adoptent des méthodes très spécialisées, propres à la linguistique; nous n'utiliserons donc aucune de ces méthodes proprement dites, mais nous nous inspirons en revanche des travaux de Jean Peytard (sur la ponctuation) et de Catherine Fuchs, qui résume clairement en quoi l'avant-texte d'une œuvre peut donner lieu à une étude linguistique :

L'existence d'un ensemble de versions successives pour un même passage permet de sortir de l'irréductible, en autorisant la comparaison : dès lors, une approche linguistique redevient possible. Or, par les biffures, ratures et autres amorces avortées, qui traduisent les hésitations et les repentirs de l'auteur, les brouillons livrent un témoignage précieux sur le processus même de production du texte définitif : à travers l'activité de reformulation, dont les versions successives constituent autant de traces, se dessinent en effet les opérations constitutives de cette production<sup>109</sup>.

Le jeu d'épreuves de *L'Hiver de force* est tellement travaillé qu'on l'analysera comme s'il s'agissait d'un brouillon où se superposent les différentes versions. À travers les variantes qu'il comprend, nous analyserons les principales caractéristiques du style ducharmien, en faisant, lorsque c'est possible, référence à la version précédente du texte – le dactylogramme – pour effectuer des comparaisons. Ceci nous permettra d'en dégager certaines habitudes scripturales de l'écriture du roman.

---

<sup>107</sup> Josette Rey-Debove, « Pour une lecture de la rature », in *La genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1982, p. 106.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Catherine Fuchs, « Éléments pour une approche énonciative de la paraphrase dans les brouillons de manuscrits », in *La genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1982, p. 74.

L'œuvre entière de Réjean Ducharme fascine la critique d'un point de vue linguistique. Ses calembours, néologismes, jeux de mots, emprunts à des langues étrangères, qui se situent au centre de ses productions, sont autant de caractéristiques qui ont donné lieu à des analyses plus ou moins fouillées. Dans la conclusion de son essai, Élizabeth Nardout Lafarge pose la question suivante : « Peut-on clore une étude sur les romans de Ducharme sans évoquer la question de la langue<sup>110</sup> ? ». Comme elle le laisse entendre, une étude de l'œuvre de l'écrivain ne peut omettre d'aborder l'aspect de la langue. Ainsi, on parle du « ducharmien » dans la majorité des analyses faites sur une ou plusieurs œuvres de Ducharme. Par ailleurs, certaines d'entre elles adoptent davantage un angle linguistique. C'est le cas du mémoire de maîtrise de Jacqueline Gerols, « L'invention verbale chez Réjean Ducharme », qui porte sur les procédés stylistiques caractéristiques de Réjean Ducharme dont son « emploi original du lexique<sup>111</sup> », son utilisation des figures de style et les images sensorielles créées pour « rendre intelligibles des émotions, des sentiments, des pensées généralement obscurs, tout en révélant l'attitude des personnages et la vision cosmique de l'auteur<sup>112</sup> ». Ce mémoire ayant été publié en 1970, *L'Hiver de force* (1973) n'y est, par conséquent, pas étudié. Toutefois, les thèmes abordés et les conclusions tirées de l'observation de l'invention verbale des romans *L'Avalée des avalées* (1966), *Le nez qui voque* (1967), *L'Océantume* (1968) et *La Fille de Christophe Colomb* (1969) seront précieux pour l'analyse de *L'Hiver de force*.

### 3.2 Analyse des variantes ponctuelles

L'analyse génétique des 280 pages qui constituent le jeu d'épreuves serait trop ambitieuse dans le cadre d'un seul chapitre. Afin d'effectuer une étude plus approfondie des procédés scripturaux présents dans les épreuves, nous avons donc limité notre corpus aux pages 11 à 33 des épreuves (p. 13 à 37 dans le roman), ce qui correspond aux 7

---

<sup>110</sup> Élizabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 281.

<sup>111</sup> Jacqueline Gerols, « L'invention verbale chez Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1970, f. 13.

<sup>112</sup> *Ibid.*



premiers chapitres de la première partie de *L'Hiver de force*. Ce corpus que nous avons choisi d'analyser est représentatif de l'ensemble dans lequel il s'inscrit, car ces pages comprennent tous les types de corrections présents dans les épreuves : des substitutions, des ajouts et des suppressions qui sont effectuées entre les lignes, dans les marges ou encore sur une page ajoutée qui, la plupart du temps, est dactylographiée. Sur ces 22 pages d'épreuves, on compte 300 corrections<sup>113</sup>, dont 198 sont des substitutions, 56 sont des ajouts et 46 sont des suppressions. Les substitutions représentent donc près des deux tiers des corrections et le nombre d'ajouts dépasse légèrement le nombre de suppressions.

Sur l'ensemble des épreuves, les variantes portent la plupart du temps sur des mots ou sur des phrases. Ducharme procède à la réécriture d'un passage lorsque celui-ci est surchargé de corrections et qu'elles rendent le texte illisible : *biffures*, variantes infralinéaires et supralinéaires, substitutions ou ajouts marginaux. Sinon, dans la plupart des cas, il corrige mot par mot, virgule par virgule et page par page. Alors qu'on serait porté à croire que l'histoire du roman est affectée par ces corrections, les variantes ponctuelles n'ont finalement que très peu d'incidence sur le texte. Dans ses cahiers de brouillons, Ducharme cherche *quoi* raconter; les variantes y sont nombreuses et apparaissent surtout au fil de la plume. Sur le jeu d'épreuves, Ducharme semble plutôt se demander *comment* raconter son histoire et cherche constamment *le* mot juste.

Le lexique tient une place centrale dans l'œuvre littéraire de Réjean Ducharme comme dans son œuvre théâtrale. La relation particulière qu'entretient Ducharme avec les mots s'appuie sur un travail acharné de recherche lexicale qui donne lieu, dans l'avant-texte de *L'Hiver de force*, à de nombreuses modifications. Jacqueline Gerols écrit :

Ducharme entretient des relations ambiguës avec le lexique ; d'un côté les mots l'attirent, le fascinent, par la valeur incantatoire de leurs phonèmes et par leur polysémie [...] D'autre part, Ducharme reproche aux mots de réduire le réel à leur dimension exigües, d'étiqueter le monde et de distordre la réalité<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Ce nombre ne comprend pas les corrections apportées à la typographie ni les variantes liées à la substitution du pronom « nous » par « on »; une correction peut autant concerner un mot qu'un paragraphe entier.

<sup>114</sup> Jacqueline Gerols, *op. cit.*, f. 43.



Dans le roman *L'Hiver de force*, ce jeu sur la langue se traduit par des figures de style, telles des métaphores, des oxymores et des amplifications, mais aussi par des transcriptions phonétiques, des néologismes, etc. C'est en constatant l'importance des changements opérés sur les épreuves qu'on comprend tout le travail effectué par Ducharme pour en arriver à définir un style aussi singulier. L'analyse portera d'abord sur les noms et les marques, puis sur les adjectifs, les adverbes et les verbes. Ensuite, nous étudierons les québécoismes, les anglicismes et les parisianismes du roman, ainsi que l'invention verbale, les pronoms et les conjonctions. Nous verrons aussi le procédé de l'amplification, la ponctuation et, enfin, l'italique.

### 3.2.1 Les noms et les marques

L'écriture des cahiers de rédaction s'est faite dans la douleur ; en parcourant le jeu d'épreuves, on a plutôt l'impression que Ducharme s'amuse enfin à retravailler son texte, qu'il cherche scrupuleusement à enrichir son texte de mots qui créeront des effets de style, et qui produiront des réactions de la part du lecteur, etc. On compte sur les épreuves un nombre élevé de substitutions portant sur un ou deux mots ; le tableau 3.1 présente quelques-uns des noms ayant été remplacés par de nouveaux :

Tableau 3.1

Liste des principales variantes ponctuelles ne concernant qu'un ou deux noms sur les pages 11 à 33 du jeu d'épreuves

Version initiale	Version corrigée	Référence
« de braves petits êtres <sup>115</sup> »	« de braves petits <b>crottés</b> »	É, p. 11
« faire cui-cui-cui comme des <b>moineaux</b> »	« faire cui-cui-cui comme les <b>oiseaux</b> »	É, p. 13
« filets mignons »	« steaks exorbitants »	É, p. 14
« sortir de <b>ta marde</b> »	« sortir de <b>ton trou</b> »	É, p. 14
« ceux qui ne sont rien »	« les <b>crottés</b> »	É, p. 19
« notre chat surdoué »	« notre chat <b>de gouttière</b> surdoué »	É, p. 20
« un taxi Diamond qui fonçait pour ne pas manquer sa <b>verte</b> »	« un taxi Diamond qui fonçait pour ne pas manquer sa <b>valda</b> »	É, p. 23
« sur le béton »	« sur le béton <b>du trottoir</b> »	É, p. 26
« le lendemain de leur <b>baiser</b> »	« le lendemain de leur <b>attouchement</b> »	É, p. 28
« sa <b>nullité</b> est si dense »	« son <b>impersonnalité</b> est si dense »	É, p. 31
« l'article ATHANASE de l'Alpha »	« l'introduction de la <i>Flore Laurentienne</i> du frère Marie-Victorin »	É, p. 31

L'échantillonnage ci-dessus est très représentatif dans la mesure où les noms y sont beaucoup travaillés : le plus souvent, ils sont remplacés, mais aussi ajoutés ou supprimés, quand l'auteur les juge superflus. Dans le premier exemple, Ducharme remplace le terme neutre : « êtres » par celui, péjoratif, de : « crottés » pour désigner les êtres humains. Ce changement a pour conséquence de créer un oxymore<sup>116</sup> en unissant les termes « braves »

<sup>115</sup> Dorénavant, l'utilisation du gras sera utilisée pour mettre en relief un mot, un signe ou une séquence.

et « crottés ». Le second exemple montre que Ducharme choisit le terme plus général « oiseaux » qu'il substitue à un nom plus précis – « des moineaux » – qui remplaçait plus tôt le terme de « colombes » (D, p. 14) sur le dactylogramme. Ainsi, Ducharme a d'abord troqué l'image du pigeon blanc, symbole de paix et de pureté, pour celle, opposée, de l'oiseau paresseux des villes qu'est le moineau. Finalement, sur la page des épreuves, Ducharme change d'idée et opte pour un terme qui englobe les deux : « oiseaux ». Ce phénomène n'est pas rare, car Ducharme est très minutieux dans ses corrections et il lui arrive changer un même terme plusieurs fois au fil des étapes de la rédaction.

Le troisième exemple montre que Ducharme peut également choisir de changer un groupe de mots pour un autre qui lui est complètement opposé; le « filet mignon », qui évoque la fine cuisine française, est biffé au profit d'un « steak exorbitant », mets classique servi dans la plupart des « truck-stops » aux États-Unis. Ainsi, deux influences s'opposent dans le roman : les cultures française et américaine qui se côtoient et se fusionnent au Québec sont aussi métaphorisées dans les variantes de son dossier génétique.

Un grand nombre des substitutions ponctuelles n'influencent pas le fil du texte; beaucoup des mots barrés sont remplacés par des expressions qui tendent à adoucir le propos ou encore par des synonymes. C'est d'ailleurs le cas de l'expression « sortir de ta marde » remplacé par « sortir de ton trou », et du groupe nominal « ceux qui ne sont rien », qui est remplacé par « les crottés ». Tous ces termes ont été changés par Ducharme sur les épreuves, soit pour éviter une répétition inutile – le roman comprend suffisamment de répétitions –, soit pour répondre au rythme de la phrase ou du passage, ou encore pour alléger le texte en réduisant le nombre de mots. Il arrive que Ducharme souhaite augmenter la précision d'un nom. Pour ce faire, il a parfois recours à l'adjectif ou encore au complément du nom, comme c'est le cas dans l'exemple suivant : au nom « chat », il ajoute le complément « de gouttière », et spécifie ainsi l'image mentale que le lecteur se fait du « chat de gouttière surdoué », ce qui évince toute idée de chat de race.

---

<sup>116</sup> Oxymore : « Figure de type microstructural, variété la plus corsée de caractérisation non pertinente. Dans sa forme la plus générale, l'oxymore établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l'un de l'autre ou qui sont coordonnés entre eux. » (Source : Michèle Aquien et Georges Molinié *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Éditions Le livre de poche, 1999, p. 274.)

Dans le segment de phrase « un taxi Diamond qui fonçait pour ne pas manquer sa verte », Ducharme remplace l'expression « sa verte »<sup>117</sup>, par « sa valda ». Puis, il ajoute une note de bas de page qui explique : « le feu vert » (É, p. 23). Ici, la marque de pastilles pour la toux Valda est utilisée comme un nom commun pour désigner un feu de circulation ; Ducharme ajoute ainsi une métonymie<sup>118</sup> au passage. Comme l'explique Jacqueline Gerols, en parlant du roman *Le Nez qui voque*, pour Réjean Ducharme « il ne faut plus que le mot soit un « ersatz » de la réalité, il lui faut rendre sa valeur de symbole capable de déclencher des images mentales. Un de ces moyens sera de chercher les mots qui, par leur sonorité autant que par leur rareté, provoqueront la surprise du lecteur<sup>119</sup>. » Ici, la surprise est réussie ; toutefois, ce changement ne sera pas conservé dans le roman. Comme l'écrit Yannick Gasquy-Resch : « Les notes de bas de page participent de cette volonté de brouiller la lisibilité du texte au profit de la visibilité de son écriture, dans la mesure où elles entretiennent une activité de lecture qui empêche le lecteur de croire à l'information qui lui est communiquée<sup>120</sup>. » Il est possible que le retrait de cette correction ait été effectué afin d'éviter de « brouiller » davantage le texte ou parce ce qu'elle manquait simplement d'originalité.

Parmi les variantes où le nom est remplacé par un autre nom, dont le sens est très proche de celui qui est barré, on compte le mot « béton », biffé et remplacé par « asphalte », biffé à son tour et corrigé pour « béton du trottoir ». La phrase corrigée devient : « Les derniers lambeaux de l'hiver, des sortes d'os sales, achevaient de fondre sur le béton du trottoir, cette sorte de mur horizontal » (É, p. 26). Insatisfait du mot *béton* pour désigner le « mur horizontal », Ducharme choisit plutôt l'asphalte, mais ce nom revoie davantage à l'image d'une rue. Ainsi, Ducharme revient à son idée principale (mur de béton) mais précise qu'il parle d'un trottoir. En regardant le film *Le blé en herbe* à la télévision, André et Nicole font référence au « baiser » des protagonistes. Toutefois,

---

<sup>117</sup> Expression populaire qui signifie sa *lumière* verte, celle qui indique d'avancer à une intersection.

<sup>118</sup> Métonymie : « Elle désigne un objet par le nom d'un autre objet autonome par rapport au premier, mais qui a avec lui un lien nécessaire, soit existentiel, soit de voisinage (Source : Michèle Aquien et Georges Molinié, *op. cit.*, p. 588.)

<sup>119</sup> Jacqueline Gerols, *op. cit.*, f. 44.

<sup>120</sup> Yannick Gasquy-Resch, *loc. cit.*, p. 43.

Ducharme décide de changer ce mot tout simple et universel pour un second, beaucoup moins poétique : « attouchement ». Ce terme souligne la pudeur du couple et leur quasi-dégoût de la sexualité<sup>121</sup>. En regardant un poisson accroché au mur, les protagonistes soulignent cette fois sa « nullité ». Puis, quand Ducharme se relit sur les épreuves, il décide que ce sera plutôt à cause de l'« impersonnalité » du poisson qu'il faut le regarder plusieurs fois « avant de le voir » (É, p. 31).

C'est aussi tardivement, sur le jeu d'épreuves, qu'on assiste à l'apparition de la fameuse *Flore Laurentienne* des Ferron. En effet, Ducharme corrige la phrase : « L'ampoule a pété au milieu de l'article de ATHANASE de l'Alpha la nuit dernière. » qui devient : « L'ampoule a pété au milieu de l'introduction de la *Flore Laurentienne* du frère Marie-Victorin la nuit dernière. » L'ajout du livre de botanique aux activités d'André et Nicole est d'une grande importance, car on lui doit deux des titres des quatre parties du roman : « La zone des feuillus tolérants » (HF, p. 13), « L'amarante parente (*amaranthus graecizans*) » (HF, p. 91). Si la référence à l'encyclopédie Alpha est ici supprimée<sup>122</sup>, elle demeure présente dans le récit. L'apparition de *La Flore Laurentienne* varie et met en valeur les références scientifiques des protagonistes; sa lecture accentue la relation dépourvue de sens (phonétique), qu'entretiennent André et Nicole avec les mots qui défilent. Yannick Gasquy-Resch remarque :

Les mots ne s'ouvrent sur rien d'autre que leur propre son, les lettres sur leur propre forme. Le lecteur est invité à la suite des Ferron à épeler à haute voix le noms des plantes pour en apprécier la musique, à regarder des enseignes lumineuses danser entre elles, à jouer avec les mots pour en inventer d'autres qui, peut-être, voudront enfin signifier quelque chose<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> À la page précédente, où est décrite la scène du baiser, on pouvait lire « Ce n'est pas chiant [...] » (É, p. 27), puis : « C'est cochon [...] » (É, p. 27); sur les épreuves Ducharme accentue la pudeur des Ferron face à la sexualité.

<sup>122</sup> Un peu plus loin dans le jeu d'épreuves – sur une page qui ne fait pas partie de notre corpus – Ducharme remplace une fois de plus « l'encyclopédie Alpha » (É, p. 44) par « La Flore laurentienne » et il ajoute : « (on a continué un peu l'Introduction, on s'est arrêtés à la Zone des Feuillus tolérants). » (É, p. 44)

<sup>123</sup> Yannick Gasquy-Resch, *loc. cit.*, p. 45.



Si les noms fascinent les Ferron par leur sonorité, Ducharme s'intéresse autant à leur son et à leur sens, qu'à la place qu'ils tiennent dans le texte et dont témoignent les épreuves.

*L'Hiver de force* fait également référence à de nombreuses marques de produits de consommation, rappelant la culture québécoise des années 60-70. D'ailleurs, l'apparition de ces marques s'effectue en partie sur le jeu d'épreuves. En effet, on compte plusieurs ajouts et substitutions de marques. Par exemple, la phrase « Avant c'était difficile : les paquets de fromage collaient ensemble » (É, p. 24) s'oppose à la suivante qui raconte qu'au temps du récit, ces tranches de fromage sont séparées par du papier cellophane. Ce passage fait clairement référence au fromage de la marque *Singles* de Kraft, qui se vend en paquets et dont les tranches sont emballées individuellement. C'est peut-être la raison pour laquelle Ducharme spécifie « fromage Kraft » (É, p. 24) sur les épreuves. Un autre ajout de nom de marque est effectué dans la phrase suivante : « Notre pick up aussi est un bon pick up » (É, p. 27) qui, une fois corrigée, devient : « On a un pick up Telefun Ken, les Hollandais c'est les meilleurs dans le son. » (É, p. 27) À l'ajout de la marque du tourne-disque se greffe une proposition indépendante qui ressemble à un slogan publicitaire. Tous les mots du texte sont relus attentivement sur les épreuves et les noms de marques ne font par exception à la règle. Ainsi, dans la phrase « Le capot de la Camaro Trans-Am est revêtu d'une aigle éployée » (É, p. 17), le modèle de voiture sport « Camaro » est biffé et remplacé par celui de « Corvette » ; sur le dactylogramme, on lisait initialement « Corvette » avant que Ducharme ne choisisse de remplacer par « Camaro » (D, p. 8). Or, la voiture arborant un aigle sur le capot est en fait la *Pontiac* Trans-Am et non la Corvette ou la Camaro (la Trans-Am est un modèle qui appartient à la marque Pontiac). Ducharme, qui change deux fois son fusil d'épaule, hésite donc entre deux modèles qui sont, finalement, erronés par rapport aux termes auxquels ils sont associés.

### 3.2.2 Les adjectifs, les adverbes et les verbes

Aux corrections effectuées sur les noms s'ajoutent celles apportées à des adjectifs, des adverbes et des verbes. Il est plutôt rare que Ducharme supprime un adjectif à l'étape de la révision des épreuves. En effet, comme c'est le cas pour les noms, il a davantage tendance à ajouter un adjectif ou encore à le remplacer par un autre. Il arrive aussi que Ducharme ajoute un adjectif pour préciser un nom. L'adjectif familier « carabinée » est

ainsi ajouté pour souligner la force, voire la violence, de la dépression que les Ferron croient qu'ils vont faire en voyant que le film *Comment qu'elle est joue encore* à la télévision (« une autre dépression **carabinée** » (É, p. 29)). Dans la phrase « Pour le concours elle est allée **presque** jusqu'au bout, elle a donné **presque** son apothéose. » (É, p. 15), l'ajout de l'adverbe « presque » cause l'effet ironique du propos. On retrouve aussi des substitutions d'adverbes : « Il affirme **vivement** que le **baiser** n'a rien changé, qu'il n'y en aura plus, que ça continue comme avant. » (É, p. 28) ; ici l'adverbe « vivement » est remplacé par « chastement » et le nom « baiser » est changé pour le pronom démonstratif « ça ». Une fois corrigée la phrase devient : « Il affirme **chastement** que **ça** n'a rien changé, qu'il n'y en aura plus, que ça continue comme avant. » (É, p. 28) ; les deux substitutions opérées accentuent la froideur et le détachement – plutôt que la passion de l'emportement – qui caractérisent l'attitude du personnage.

Les corrections qui sont apportées aux verbes concernent à la fois le lexique, le temps du verbe ou encore les deux en même temps. D'une part, la qualité du lexique est scrutée à la loupe. Quand Ducharme change le verbe « inaugurer » (É, p. 14), par « fêter », la nuance est minime et illustre la minutie avec laquelle l'auteur choisit ses mots. Aussi, on remarque des changements ayant plus d'impact sur le style. Par exemple, la phrase : « Elle se met dans nos petits souliers, elle adopte notre attitude » (É, p. 19) est corrigée pour : « Elle se met dans nos petits souliers et elle nous suit » (É, p. 19) En ajoutant le verbe *suivre* évoquant la marche, l'auteur file la métaphore du soulier. De plus, en biffant le verbe *être* de la phrase « Sous l'horloge est accroché un poisson blanc » (É, p. 31) et en le remplaçant par « gît » (É, p. 31), Ducharme enrichit le vocabulaire du roman. D'autre part, certains temps de verbes sont changés. Par ailleurs, dans la phrase « Quand on téléphonait chez Roger et que c'était Petit Pois qui répondait, on paralysait, puis on raccrochait. » (É, p. 18), Ducharme passe de l'imparfait au présent : « Quand on téléphone chez Roger et que c'est Petit Pois qui répond, on est trop gêné, on paralyse, on raccroche. » (É, p. 18). Le changement de temps a pour impact de prolonger l'action et de la transformer en habitude que les protagonistes tiennent toujours au moment où ils l'écrivent (temps de la narration). Plus rarement, Ducharme change à la fois de verbe et de temps. Ainsi, il corrige la phrase « Ça ne nous donnait pas le temps de placer un mot » (É, p. 18) et change à la fois le verbe et son sujet. On lit alors : « On pourra pas placer un mot ». À ce changement lexical s'ajoute la modification du temps du verbe qui passe de l'imparfait au futur. Si d'une part, le « n » prédominant dans la version originale de la

phrase fait place au « p » de la nouvelle phrase et que cette dernière est plus brève, d'autre part, la phrase n'a pas d'incidence sur le reste du texte, car son sens n'a pas changé.

### 3.2.3 Les québécismes, les anglicismes et les parisianismes

À la lecture de *l'Hiver de Force*, le lecteur est frappé par l'éclatement linguistique de la langue et la multiplication des registres ; le patois québécois côtoie le français international, le langage soutenu et les parisianismes s'entremêlent, le langage de la Contre Culture de Consommation prolifère, etc. La langue ducharmienne est riche en variété et haute en couleurs. Comme le soulève Yvan G. Lepage, il s'agit d'un véritable « feu d'artifice » :

L'habileté de R. Ducharme à jouer des diverses ressources linguistiques que lui offre la parlure québécoise n'est peut-être jamais aussi évidente que dans le choix constamment renouvelé qu'il fait des tonitruantes interjections qui rythment ses œuvres depuis « l'hostie de comique », typique du Québec, jusqu'à la « putain ! » de France, en passant par le « Fuck ! » d'Amérique. Cette langue, qui paraît affranchie de tout système, en particulier dans ce feu d'artifice que représente *L'hiver de force*, procure une sensation de griserie et de légèreté, sans doute parce que, comme celle de L.-F. Céline, elle confine au délire verbal<sup>124</sup>.

Avec les québécismes, les parisianismes et les anglicismes, Ducharme dresse un portrait de la société québécoise où les langues et les niveaux de langages se côtoient. C'est d'ailleurs ce que soulève Sherry Simon : « Mélange de jubilation verbale et de défaillance, la langue de Réjean Ducharme fonde une esthétique de la mixité qui a de profondes résonances dans la culture québécoise<sup>125</sup>. » Cette caractéristique du roman prend certes forme dès la rédaction du premier état (les cahiers), mais elle est, de surcroît, abondamment travaillée à l'étape de la révision du jeu d'épreuves. En effet, en parcourant le document, on dénote de nombreuses variantes ayant trait à des expressions typiquement québécoises et d'autres, typiquement françaises. Le tableau ci-dessous

---

<sup>124</sup> Yvan G. Lepage, « Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'Hiver de force* », in *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 218.

<sup>125</sup> Sherry Simon, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 177.

présente quelques-unes des expressions ou des mots utilisés au Québec (surtout à Montréal) dans les années soixante-dix :

**Tableau 3. 2**  
Liste des principales expressions québécoises ayant été corrigées  
sur le jeu d'épreuves de *L'Hiver de force*

Première version	Version corrigée	Référence
« elle éclate de rire »	« elle part à rire »	É, p. 19
—	« C'est sharp hein ? »	É, p. 19
« On va attendre que ça passe »	« on va toffer en attendant que ça se passe »	É, p. 20
« un rond du poêle électrique »	« le rond <i>front-right</i> du poêle électrique »	É, p. 24
« il se retournait »	« il virait de bord »	É, p. 26
« On s'est retrouvés au Honey Dew »	« On s'est ramassés au Honey Dew »	É, p. 26
« Pauvre petite bête ! »	« Pauv tite bête ! »	É, p. 28
« un vivoir »	« un living-room »	É, p. 30
« blattes (cockerelles) »	« cockerelles »	É, p. 30
« napkin »	« serviette »	É, p. 32

La première expression est typiquement québécoise; *Partir à rire* représente l'équivalent d'*éclater de rire*. L'adjectif suivant, « sharp », est un terme emprunté à l'anglais et utilisé couramment au Québec pour signifier *vif* ou *brillant*. Ajouté dans le cadre du discours de Petit Pois, cette expression donne des couleurs à son personnage. Dans l'exemple suivant, le terme ajouté – « toffer » – est un anglicisme utilisé au Québec qui vient du mot anglais « tough » – *tenace* – signifiant par extension *être tenace*. L'exemple suivant est un mot



anglais : « front-right » qui ajoute de la précision à l'action; Nicole n'allume pas n'importe quel rond du poêle, elle allume le rond de *devant* situé à *droite*. Toutefois, ce genre de détail ducharmien n'a absolument aucune influence sur la suite des événements du récit. Dans les deux exemples suivants, les verbes qui sont ajoutés sont des mots français qui, dans le contexte, ont un autre sens que celui de la définition du dictionnaire. Ainsi, au Québec, « il virait de bord » est une expression synonyme de « il se retournait », tout comme « se ramasser quelque part » veut dire « se retrouver » à cet endroit.

En face de la tristesse de Vinca (dans le film *Le blé en herbe*), Nicole s'écrit : « Pauvre bête ! » Cette expression employée au Québec est une marque d'empathie envers quelqu'un qui vit un moment difficile et qui attire la pitié. En retirant les dernières lettres du premier mot et la première syllabe du second, l'auteur rend l'exclamation de Nicole fidèle au parler québécois. Dans la phrase : « C'est ainsi qu'ils désignent une chambre à coucher convertible en vivoir, c'est-à-dire un vivoir, c'est-à-dire un vivoir dont le divan cache un lit (hyde-a-bed) » (É, p. 30) Le second « vivoir » de la phrase est, pour sa part, changé pour son équivalent anglais : « living-room ». Cette substitution ajoute de l'ironie au passage, car deux termes anglais – « living-room » et « hyde-a-bed » – sont utilisés pour expliquer des mots français. Cet exemple confirme les propos de Françoise Laurent :

La monstrueuse contamination du français par l'anglais est prise en flagrant délit, la bâtardise d'une langue vivace, puissante, assumée, dont l'œuvre de Ducharme prouve ici encore qu'elle peut entrer dans la littérature sans frontière et dire l'âme de tout un peuple<sup>126</sup>.

Les romans précédents de Ducharme ont été publiés chez Gallimard ; il est donc probable que *L'Hiver de force*, qui s'adressera non seulement à un lectorat québécois mais aussi aux Français, soit travaillé en fonction d'une compréhension générale. En effet, certains mots utilisés uniquement au Canada français ont dû être remplacés pour que les Français les comprennent. Par exemple, l'auteur corrige « les blattes (*cockerelles*) » par « les cockerelles ». Mais ce mot, qui est un mélange de *coquerelle* et de son équivalent anglais, *cockroach*, risquant de ne pas être compris en France, on

---

<sup>126</sup> Françoise Laurent, *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1998, p. 126.



lit finalement : « insectes » (HF, p. 24) dans le roman<sup>127</sup>. Enfin, le dernier exemple consigné dans le tableau 3.2 montre que si, la plupart du temps, les mots sont *québécoisés* ou *anglicisés* sur le jeu d'épreuves, il arrive aussi, quoique plus rarement, qu'un mot anglais soit traduit en français international.

La langue française *de France* est, elle aussi, dépeinte avec ironie dans le roman. C'est à travers la bouche de Laïnou, l'amie artiste du couple, que le lecteur découvre les expressions parisiennes les plus en vue de l'époque. En effet, après avoir triomphé à un concours d'œuvres d'art, le personnage adopte le langage de ses nouvelles fréquentations. En parlant de ses confrères et des critiques, Laïnou s'exclame : « C'est con mais ils aiment, ils pigent ! » (HF, p.18) L'expression « ils pigent » est apparue sur le dactylogramme à la place du verbe *comprendre* – « ils comprennent » (D, p.7) – Puis, sur les épreuves, Ducharme biffe encore le verbe qu'il remplace par « ils diguent » (É, p. 16), francisation du verbe *to dig* qui signifie *comprendre*, mais le terme n'est pas conservé dans le roman. Dans le même passage, Laïnou téléphone aux Ferron pour leur raconter son triomphe : « Ils sont aussi fous, perdus, fuckés que nous autres » (É, p.16). Sur les épreuves, les adjectifs qualificatifs « perdus » et « fuckés » (du joul québécois) sont remplacés par leurs équivalents français : « partis » et « paumés » (É, p.16). D'ailleurs, André et Nicole trouvent absurde la façon qu'a leur amie d'adopter soudainement des airs de Française : « Et puis alors c'est agaçant à la fin cette façon qu'elle a même au téléphone de parler tantôt joul avec l'accent parisien, tantôt vice versa, c'est catégoriquement insupportable » (É, p.16). Cette remarque cinglante rappelle que « lire les romans de Ducharme sans tenir compte de l'ironie et l'auto-ironie comme des composantes déterminantes des textes, comme les lieux mêmes du texte, comme le tronc ou le cœur de l'œuvre, équivaut à se rouler un joint avec les pages du livre, pour reprendre la bonne blague d'Umberto Eco<sup>128</sup>. » Et si l'ironie est une figure macrostructurale, le choix des mots de Ducharme qui cherche sans cesse à créer l'exagération montre bien que l'ironie est surtout créée par le travail du lexique.

---

<sup>127</sup> Ce changement de mot entre les épreuves et le roman montre qu'il y a eu au moins un jeu d'épreuves subséquent avant la publication.

<sup>128</sup> Gilles McMillan, « Ducharme ironiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 49.

### 3.2.4 L'invention verbale

Loin d'être un phénomène propre à *L'Hiver de force*, les néologismes caractérisent l'ensemble de l'œuvre de Ducharme. Qu'il s'agisse de chansons, de « trophoux », de textes pour le théâtre ou de romans, tout ce que touche Ducharme se transforme, se dénature, se redéfinit. Les mots sont pour Ducharme des objets malléables avec lesquels on peut créer des alliances inopinées. Dans sa thèse de doctorat, Arlette Saheb Niedoba souligne l'importance du néologisme dans deux œuvres antérieures à *L'Hiver de force* :

Le procès du mot ayant conduit à la victoire de l'ambivalence, pourquoi ne pas proclamer un langage, ou à tout le moins un vocabulaire nouveau ? Le roi est mort, vive le roi : Dans *l'Avalée de avalés* c'était le « béréncien », dans le *Nez qui voque*, c'est une orgie de nouveaux mots<sup>129</sup>.

Si l'invention verbale est déjà présente dès le premier jet du roman *L'Hiver de force*, on constate en parcourant le jeu d'épreuves corrigées qu'elle s'effectue aussi en partie tardivement. En effet, parmi le type de variantes qu'on peut y trouver, on compte entre autres l'apparition de plusieurs néologismes. Les plus courants sont des « demi-créations<sup>130</sup> » de mots, c'est-à-dire des mots ayant subi une ou plusieurs transformations légères ou encore des mots utilisés dans un sens modifié. Jacqueline Gerols a observé et analysé quelques-unes de ces « demi-créations » dans certains romans, dont « États-Désunis », « bavardise<sup>131</sup> », « chansonnistes guitareux » et « philosopette<sup>132</sup> ». Selon elle, « aucune de ces demi-créations n'est le résultat d'un caprice de l'auteur; chaque mot inventé est le signe d'un concept particulier, différent de celui qu'exprimait le mot qui a servi de point de départ à la transformation.<sup>133</sup> »

---

<sup>129</sup> Arlette Saheb Niedoba, « L'ironie dire et vouloir dire chez Roch Carrier, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme », thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1978, f. 177.

<sup>130</sup> Jacqueline Gerols, *op. cit.*, f. 55.

<sup>131</sup> Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 26 et p. 199.

<sup>132</sup> Réjean Ducharme, *La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969, p. 55 et p. 91.

<sup>133</sup> Jacqueline Gerols, *op. cit.*, f. 55.

Dans un passage où le narrateur décrit ironiquement le travail de son amie artiste, il serait, avec Nicole, le premier à apprécier « la simplicité et la petitesse de l'*an-art* de Laïnou » (É, p. 15). Une fois corrigé, ce fragment de phrase devient : « l'aphasie apostasiaque de l'*an-art* de Laïnou. » Grâce à ces substitutions, Ducharme crée un premier effet de style en ajoutant une allitération avec la répétition des « a » et il invente un nouvel adjectif à partir d'un mot existant. En effet, l'auteur déforme le mot *apostasie* en additionnant le suffixe « aque ». Ainsi, d'un gentil compliment sur « la simplicité et la petitesse » de la pratique artistique de leur amie, le narrateur passe à une critique ironique de l'exaltation démesurée de leur amie. Par cette exagération, Ducharme tourne en dérision le vocabulaire hermétique des esthètes du milieu des Beaux Arts.

Une autre déformation lexicale se produit lorsque Ducharme biffe « d'yeux » (É, p. 20) et le remplace par « de zyeux ». Ici, l'ajout du « z » comme préfixe reproduit à l'écrit une erreur de liaison faite couramment à l'oral. Alors qu'ils insultent Petit Pois, les Ferron déclarent : « Cette chipie ! Cette intellectuelle de gauche ! Poufiasse ! Toune ! Cette Reine des Tounes ! » (É, p. 25) En corrigeant cet extrait, Ducharme supprime les pronoms démonstratifs, donnant alors l'impression que le narrateur s'adresse directement à Petit Pois, et intègre deux insultes supplémentaires : « Bûcheronne ! » et « Avionne ! » Le dernier terme est une féminisation du nom commun masculin *avion*, qui n'est pas une insulte en soi mais qui, ainsi trafiqué par Ducharme, pourrait prendre le sens de volatile, ou encore de volage. Le dernier exemple constitue une autre déformation lexicale : « c'est toujours les mêmes histoires de police, guerre, cowboys. » (É, p. 28) Une fois corrigé, l'extrait devient : « c'est toujours les mêmes histoires érotiques de détectives, soldats, cowboys. » Mélange de héros et érotique – phonétiquement son équivalent – l'adjectif « érotique » est ajouté pour qualifier les histoires. Puis, les deux mots « police » et « guerre » sont remplacés par leurs héros : « détectives » et « soldats » pour correspondre aux *héros* sous-entendus dans le nouveau mot.

### 3.2.5 Les pronoms et les conjonctions

De façon générale, les pronoms et les conjonctions sont peu corrigés sur le jeu d'épreuves. Toutefois, il est possible d'observer trois phénomènes récurrents, dont le premier concerne la conjonction de coordination « et » qui est couramment supprimée au

profit d'une virgule ou d'un point virgule. Le second phénomène touche les pronoms personnels, qui sont plus souvent remplacés par un nom que l'inverse. L'exemple suivant illustre la substitution du pronom « elle » par un nom qui le remplace :

Nicole allume un rond du poêle électrique, met de l'eau dans la casserole : c'est **elle** qui va faire le café. Je branche le toaster, je sors le beurre, le pain, le fromage : c'est moi qui va faire les sandwiches. On va se bourrer (É, p. 24).

Nicole allume le rond *front-right* du poêle électrique, **Nicole** met de l'eau dans la casserole : c'est **Nicole** qui va faire le café. Je branche le toaster, je sors le beurre, le pain, le fromage : c'est moi qui vais faire les sandwiches. On va se bourrer (É, p. 24).

L'adjonction du prénom de Nicole à deux endroits dans la phrase donne lieu à la répétition d'un même terme en tête des propositions, créant ainsi une anaphore. Par surcroît, cette correction crée un effet de symétrie, de parallélisme avec la phrase suivante. En effet, la structure des trois premières propositions est reproduite dans la seconde phrase dont le sujet est « je » et « moi ». Comme si elles se répondaient, les deux phrases énumèrent chacune des actions individuelles des protagonistes. La phrase suivante, « On va se bourrer », représente le résultat de ces actions accomplies et réunit de nouveau André et Nicole sous le même pronom. Comme le souligne Yannick Gasquy-Resch : « si les deux personnages sont identifiables par leur prénom/nom/sexe/activité professionnelle, ils n'en sont pas moins une seule voix, un seul et même regard pour le monde extérieur<sup>134</sup>. »

Un des types de variantes les plus fréquents dans le jeu d'épreuves c'est la substitution de pronom personnel « nous », qui désigne André et Nicole, par le pronom indéfini « on ». On compte, en effet 66 variantes de ce type dans les treize pages étudiées. Le texte où le « nous » prédominait est tellement travaillé que le « on » devient finalement plus fréquent. En effet, Yvan G. Lepage a recensé 110 « on » et 93 « nous » entre les pages 13 et 28 du roman (Éditions Gallimard). Comme il l'écrit : « La fréquence exceptionnellement élevée des pronoms personnels « nous » et « on » (simple variante de « nous ») est ici hautement significative, André et Nicole Ferron formant un sujet unifié,

---

<sup>134</sup> Yannick Gasquy-Resch, *loc. cit.*, p. 45.



« androgyne », même au niveau des émotions<sup>135</sup>. Par surcroît, cette voix représentée par le pronom, s'élève également au-dessus des protagonistes, car « ce « nous », c'est celui d'une nation qui bavarde sur elle-même, qui se commente à satiété, qui veut s'imposer une parole à défaut d'avoir quelque chose à dire<sup>136</sup> ». L'histoire ayant surtout été écrite à la première personne du pluriel, le remplacement par le pronom indéfini et les variantes liées<sup>137</sup> (l'accord des verbes) allègent beaucoup le récit sur les épreuves.

### 3.2.6 Le procédé de l'amplification

Ducharme corrige de nombreux termes dans le but de varier son lexique ou encore de préciser une description, certes, mais il lui arrive aussi souvent d'ajouter des mots afin de créer des effets de style. Outre les nombreuses figures de répétition, la principale figure de style travaillée sur le jeu d'épreuves est l'amplification<sup>138</sup>. Les exemples suivants montrent des ajouts de mots ou de phrases qui servent à provoquer cet effet particulier :

Nous avons une amie *passionnée*, nous l'avons perdue. (É, p. 21)

Nous avons une amie *passionnée, chaude, bonne*, nous l'avons perdue. (É, p. 21)

Nos cœurs, gonflés plus gros que nos poitrines, suffoquent, calent. Baignées d'acides, nos entrailles tordent, sautent, lèvent; nos ventres se vident par nos bouches, nez, oreilles. (É, p. 21) – ajout.

---

<sup>135</sup> Yvan G. Lepage, *op. cit.*, p. 236.

<sup>136</sup> Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 113.

<sup>137</sup> Variante liée : « Modification qui obéit aux contraintes de la langue ou qui répercute les effets linguistiques d'une variante libre sur le reste de la phrase. » (Source : Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 246.)

<sup>138</sup> Amplification : « L'amplification peut être considérée comme le modèle générique des figures macrostructurales qui consistent à étendre une unique information centrale sous plusieurs expressions, des mots ou groupes de mots à un ensemble de phrases. Elle est à l'œuvre, sous ses diverses formes, également dans divers styles. » (Source : Michèle Aquien et Georges Molinié, *op. cit.*, p. 52.)



– Ce coup-ci c'est trop, ça marchera pas, va falloir qu'on trouve quelque chose de mieux. (É, p. 21)

– Ce coup-ci c'est trop. Si tu trouves pas mieux que ça je vas craquer, péter, crever, mourir. (É, p. 21)

La pression des injures qui se bousculent derrière mes lèvres serrées grandit, grandit, grandit (É, p. 23)

La pression des injures qui se bousculent derrière mes lèvres serrées grandit, pousse, pèse (É, p. 33)

Les trois premiers exemples sont tirés d'une même page. La peine d'André et Nicole est sans cesse exagérée par les mots qui se suivent, se ressemblent et qui, somme toute, semblent tous dire la même chose : c'est pire que pire. Dans le quatrième exemple, la triple répétition d'un même terme est remplacée par une gradation qui produit un effet d'amplification.

### 3.2.7 La ponctuation

Lors du premier et du deuxième jet du roman, Ducharme ne semble pas se préoccuper de la ponctuation. Ainsi, on ne retrouve que très peu de variantes touchant aux signes de ponctuation dans les cahiers et sur le dactylogramme. Or, à l'étape de la révision des épreuves, l'auteur effectue un travail de moine quant à la ponctuation, qui est alors revue et corrigée. Dans son essai, Jean Peytard situe la fonction de « signalisation » de la ponctuation à trois niveaux linguistiques : syntaxique (la ponctuation sert à délimiter des syntagmes) et prosodique (la ponctuation sert à orienter « virtuellement » l'oralisation, vers des intonations), mais également sur le plan de la modalisation (la ponctuation signale un choix effectué entre une assertion, une interrogation ou une injonction)<sup>139</sup>. Les modifications apportées au texte de *L'Hiver de force* se situent surtout au niveau de la modalisation. En effet, on n'a qu'à penser aux pièces de théâtre de Ducharme ou encore aux chansons qu'il a écrites pour Robert Charlebois pour comprendre l'importance, pour l'auteur, du lien qui lie l'oralité et le texte. Ducharme, qui utilise très souvent la ponctuation pour donner un rythme au texte de ses romans, emploie surtout la virgule et le point-virgule.

---

<sup>139</sup> Jean Peytard, *op. cit.*, p. 19-20.

Dans l'extrait analysé, on compte 16 corrections concernant la ponctuation :

- virgules : 10 (É, p. 15, 17, 19, 22, 23, 24, 27, 30, 33)
- points-virgules : 2 (É, p. 20, 32)
- points : 3 (É, p. 16, 19, 24)
- points d'exclamation : 3 (É, p. 16, 19, 33)
- guillemets : 5 (É, p. 17, 31)
- point d'interrogation : 1 (É, p. 19)

À partir de ces données, certaines tendances se dégagent, du moins lors de la révision des épreuves. Lorsque Ducharme ajoute une virgule, c'est le plus souvent pour remplacer la conjonction de coordination « et » qu'il cherche à éliminer :

De paranoïa de quand tu as peur que les ambulances s'en aperçoivent et qu'elles se mettent à courir après toi. (É, p. 12)

De paranoïa de quand tu as peur que les ambulances s'en aperçoivent, qu'elles se mettent à courir après toi. (É, p. 12)

C'est là qu'elle éclate de rire, qu'elle s'écrie : [...] et qu'elle saisit vivement nos bouches [...] (É, p. 19)

C'est là qu'elle part à rire, qu'elle s'écrie : [...], que ses lèvres saisissent vivement nos bouches [...] (É, p. 19)

[...] une Heidelberg dans une main et un Columbia dans l'autre. (É, p. 27)

[...] une Heidelberg dans une main, un Columbia dans l'autre. (É, p. 27)

La première citation montre une substitution qui a pour effet de saccader le rythme de la phrase; le paragraphe dans lequel elle se trouve comprend des phrases courtes et des répétitions. Ce changement apporte donc une constance dans le rythme. Les deux citations suivantes comprennent des substitutions qui créent un effet de style ayant trait au rythme une fois de plus.

Si la suppression des virgules est un des gestes les plus fréquents en ce qui concerne la ponctuation des épreuves, c'est que cela vise à alléger le texte, déjà truffé de virgules. Les exemples suivants montrent les cas les plus fréquemment rencontrés :

Leur gloire, je l'ai de travers dans le cul; ma gloire, c'est quand ils vont tous être d'accord pour dire [...] (É, p. 15)

Leur gloire je l'ai de travers dans le cul; ma gloire c'est quand ils vont tous être d'accord pour dire [...] (É, p. 15)

– Moi, quelqu'un qui m'aime d'amitié il m'insulte, il m'écœure. (É, p. 22)

– Moi quelqu'un qui m'aime d'amitié il m'insulte, il m'écœure. (É, p. 22)

Mais la viande, ça ne brûle pas, ça fond. (É, p. 21)

Mais la viande ça ne brûle pas, ça fond. (É, p. 21)

[...] les autos tourner, glisser, c[a]poter, et gicler des sangs de toutes les couleurs, comme des cancrelats. (É, p.23)

[...] les autos tourner, glisser, c[a]poter et gicler des sangs de toutes les couleurs, comme des cancrelats. (É, p.23)

Dans les trois premiers exemples, la suppression des virgules a pour fonction d'isoler le sujet du verbe, placé en début de phrase, de son antécédent. Selon *Le Bon usage*, « les termes libres sont généralement encadrés de virgules <sup>140</sup> ». C'est, entre autres, le cas des « termes redondants <sup>141</sup> » que l'on retrouve ici. Ainsi, selon la règle, Ducharme commet une faute grammaticale en supprimant les virgules des trois premières citations, ce qui nous permet de conclure qu'il pose ce geste par souci de style. Les exemples suivants montrent dans quels contextes l'auteur décide de remplacer une virgule par un autre signe :

---

<sup>140</sup> Maurice Grevisse, *Le bon usage : grammaire française*, Paris, Éditions Duculot, 1993, p. 161.

<sup>141</sup> Éléments redondants : « La redondance est le fait que la même fonction est exercée par deux termes apportant la même information dans la phrase. Tantôt ces termes sont identiques, tantôt l'un d'eux est un pronom (surtout un personnel ou un démonstratif), ou un synonyme, ou encore un terme de sens vague comme *chose, procédé, fait*, etc. » (Source : *ibid.*, p. 561.)

J'ai les poches pleines de fric, en avez-vous besoin ? (É, p. 16)  
 Les poches pleines de fric ! En avez-vous besoin ? (É, p. 16.)

[...] puis, tu t'aperçois qu'il a l'air d'un grand con. (É, 19)  
 [...] puis qu'est-ce que tu vois ? Un grand con ! (É, p. 19)

Demain c'est ailleurs, et demain, rien, *rien du tout*, c'est justement ce que nous aimerons le plus. » (É, p. 24)

Demain c'est ailleurs. Et demain, rien, *rien du tout*, c'est justement ce que nous aimerons le plus. » (É, p. 24)

La première phrase représente les paroles de Lainou s'adressant aux protagonistes dans un moment d'euphorie. Le fait de remplacer une virgule par un point d'exclamation sépare la phrase en deux et a pour conséquence d'accroître l'effet d'excitation véhiculé par Lainou. Dans la seconde citation, Ducharme coupe aussi une phrase affirmative en deux ; ainsi, une exclamative répond à une interrogative. La dernière phrase illustre la substitution de la virgule par un point. Un fois de plus, Ducharme tranche une phrase en deux. Le segment : « Demain c'est ailleurs. » est alors mis en valeur car il devient une phrase courte entourée de deux phrases plus longues. Aussi, « demain » plutôt que de se retrouver deux fois dans la même phrase, est placé deux fois en tête de phrases distinctes.

Outre l'intérêt particulier qu'il porte aux virgules de son texte, Ducharme corrige également d'autres signes de ponctuation en substituant, par exemple, un point à un point-virgule : « faut que j'aille aux toilettes; excusez. » (É, p. 20) est remplacé par « faut que j'aille aux toilettes. Excusez. » (É, p. 20). Par surcroît, Ducharme va jusqu'à supprimer des guillemets entourant des lettres énumérées ou encore des chiffres pour alléger le texte ; par exemple, les guillemets sont supprimés dans la phrase « Le "P" s'allume pas, le "A" tremble, le "E" bourdonne. » (É, p. 17) et dans la séquence suivante : « entre le "5" et le "6" de l'anneau phosphorescent des chiffres » (É, p. 31) Aussi, il va jusqu'à remplacer le terme de dollar par le signe « \$ ». Tout au long du jeu d'épreuves, Ducharme corrige par exemple « 1,87 dollars » par « \$ 1,87 » (É, p. 14); malgré ces changements, on retrouvera fréquemment le terme « dollar », caractéristique du vocabulaire de Ducharme<sup>142</sup> dans le roman.

---

<sup>142</sup> Yvan G. Lepage, *op. cit.*, p. 233.



### 3.2.8 L'italique

La fréquence élevée de l'italique (mots et phrases) constitue une autre des caractéristiques de *L'Hiver de force*. Comme l'explique Yannick Gasquy-Resch, « L'importance des énoncés en italique crée, dans la coulée du texte, un autre texte d'abord saisi visuellement avant d'être lu comme discours [...] Ces discours brouillent l'unité du texte narratif<sup>143</sup>. » Cet effet de style, qui ralentit la lecture du texte, consiste à mettre en valeur un terme ou une phrase; ce « discours » est ajouté au nombre impressionnant de titres de films ou de chansons qui nécessitent l'italique, et fait référence à des expressions québécoises, françaises ou anglaises, des discours rapportés de films ou de chansons, etc. En observant le dossier de genèse du roman, on constate que le choix du caractère est constamment revu et modifié. Dans les cahiers, Ducharme souligne surtout les titres ; sur le dactylogramme, il ajoute de l'italique à plusieurs termes ou phrases. Enfin, sur le jeu d'épreuves, il procède à une opération de retrait de l'italique. Le tableau suivant comporte les termes que l'auteur décide de mettre ou de remettre en romain (Ducharme ajoute beaucoup d'italique au dactylogramme et en supprime plus tard).

---

<sup>143</sup> Yannick Gasquy-Resch, *loc. cit.*, p. 45.



**Tableau 3.3**  
 Relevé exhaustif des variantes où l'italique est remplacé par le romain  
 dans les pages 11 à 33 du jeu d'épreuves de *L'Hiver de force*

Version initiale	Version corrigée	Référence
« l'encyclopédie <i>Alpha</i> »	« l'encyclopédie Alpha »	É, p. 14
« que je vau <i>x</i> pas de la <i>marde</i> »	« que mon œuvre vaut pas de la marde »	É, p. 14
« ils <i>pigent</i> »	« ils pigent »	É, p. 16
« ils <i>décadansent</i> »	« ils décadansent »	É, p. 16
« bijouterie <i>Gold Star</i> »	« bijouterie Gold Star »	É, p. 16
« les <i>bums</i> de Maskinongé »	« les bums de Maskinongé »	É, p. 17
« <i>Picardie</i> »	« Picardie »	É, p. 18
« <i>Petit Pois</i> »	« Petit Pois »	É, p. 18
« les <i>big shots</i> »	« les big shots »	É, p. 19
« <i>hyde-a-bed</i> »	« hyde-a-bed »	É, p. 23
« dans le château de quincaillerie <i>Pascal</i> »	« dans le château de la Quincaillerie Pascal »	É, p. 31

Comme le témoigne cette liste, les mots qui passent de l'italique au romain représentent des noms propres, des jurons, des expressions étrangères, des néologismes. Dans le cas de « l'encyclopédie Alpha », par exemple, le changement répond au souci d'uniformiser le texte; les noms ou les références très connus sont, en effet, laissés en romain. C'est le cas du « TV-Hebdo » (HF, p. 29), de la marque de « fromage Kraft » (HF, p. 28) utilisés couramment au Québec. En général, toutefois, on comprend que l'auteur cherche à alléger le texte et à mettre en valeur les mots en italique en réduisant leur nombre. Aux termes de la liste s'ajoute la modification de la phrase : « [...] du gouffre qui sépare *aimer*

*et aimer que les autres vous écoutent quand on fait des farces.* » par la suivante : « [...] du gouffre qui sépare aimer d'amour et aimer que les autres écoutent quand on fait des farces plates. » (É, p. 19). Cette transformation de l'italique au romain obéit au changement opéré dans la phrase, soit l'ajout du complément « d'amour ». En ajoutant de la précision à la phrase, Ducharme ne voit plus la nécessité de conserver l'italique.

### 3.3 Variantes d'envergure : le travail de la réécriture

Dans l'extrait analysé, la réécriture est, à trois occasions, particulièrement importante. Outre l'exemple étudié plus tôt<sup>144</sup>, s'ajoute la réécriture de deux paragraphes aux pages 13 et 16. En effet, à la page 13 du jeu d'épreuves, deux des trois paragraphes sont réécrits à la main sur des paperoles qui les recouvrent. Ces dernières étant très bien collées, il est impossible de lire la version originale des fragments cachés. Toutefois, le recours au dactylogramme permet de retracer les mots d'origine afin d'effectuer une comparaison des deux versions. Voici les deux versions du premier paragraphe :

#### Version 1 (dactylogramme) :

Nous avons acheté ce paquet de feuilles de rechange Hilroy filler tablet pour nous rendre compte de ce que nous faisons qui fait que nous n'aimons plus la vie, qui est, comme qui dirait, notre seule chance d'exister. Qu'est-ce que nous faisons qui a fini par morpionner notre vie ? Nous regarderons comme il faut, nous écrirons comme il faut ce que nous verrons et alors peut-être nous serons en mesure de de de. (D. p. 5)

#### Version 2 (jeu d'épreuves) :

En tous cas, on mène notre petite vie plate. Comment ça se fait ? Un problème bien posé est à moitié résolu, qu'ils disent. On va essayer. En tous cas, on va bien voir si c'est des menteurs.

Qu'est-ce que c'est que nous faisons qui a fini par morpionner complètement notre affaire ? On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture.

---

<sup>144</sup> « Les jaloux sont des incapables, c'est bien connu, et des peureux, par-dessus le marché. C'est en plein ça c'est nous tout crachés avec un "s" à part de ça. Mille mouvements de masse, armés de micros, de typos, de photos, de labos se disputent notre petite idée et nous n'avons pour nous défendre que les moyens donnés aux solitaires médiocres, malsains, et malpropres : l'anathème, les potins, les farces : "Regarde-moi ça, chère, Gilles Carle<sup>144</sup> qui sort un autre film de cul, c'est le cas de dire que c'est de la diarrhée..." » (É, p. 11 v°).

En tout cas c'est le début de notre vie enregistrée, il va falloir fêter ça. (É, p. 13)

Ducharme fragmente le paragraphe en trois, puis, il raccourcit considérablement les phrases et ajoute une interrogative, ce qui a pour effet de créer un rythme plus rapide et plus saccadé à lecture. L'apparition de la locution « en tous cas » à la tête de deux phrases ajoute également une anaphore. Aussi, la substitution de la première personne du pluriel par le pronom indéfini « on » allège le texte. Dans l'ensemble, la version de la paperole est à la fois plus rythmée, plus allégée et plus riche en figures de style.

Sur la même page, le paragraphe suivant est également réécrit :

Version 1 (dactylogramme) :

Nous achevons de boire un dix onces d'alcool de la Régie. Avec ses 70% *proof* (qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ?), son étiquette noir et blanc comme les vaches de Maskinongé et son prix modique, c'est une de nos boissons favorites. C'est la bière qui nous plaît le plus, mais ça en prend beaucoup. Aux anniversaires, décès, grandes occasions, nous allons au Café 79 et nous plongeons dans leur Bloody Mary, mais il faut avoir 1,10 dollar à friper, une fortune. (D, p. 5)

Version 2 (jeu d'épreuves) :

Nicole tord le flasque devant sa langue tendue, c'est l'eucharistie de la dernière goutte. Un autre de mort; la belle caravelle de l'étiquette flotte dans le vide maintenant, comme si elle montait au ciel. C'est la bière qu'on aime le plus mais ça en prend beaucoup. Quand on veut faire ça vite on boit du fort, et le seul qu'on peut s'offrir c'est le moins cher, le rhum White Sails, White Sails comme les vaches de Maskinongé à cause de leurs grandes oreilles blanches. Mais nos grandes sorties chic c'est d'aller se taper des Bloody mary au café 79. Mais ça coûte des dix vingt piastres, c'est des bidoux ! (É, p. 13)

Le paragraphe, qui prend un peu d'expansion, devient, une fois réécrit, beaucoup plus poétique que dans sa version précédente. D'une part, il se voit augmenté de la métaphore de la cérémonie sacrée de l'eucharistie pour dépeindre le moment où la dernière goutte d'alcool de la bouteille est bue. Aussi, l'auteur conserve-t-il la comparaison du rhum et des vaches de Maskinongé mais ajoute une précision : la marque de la bouteille. D'autre part, l'auteur supprime quelques informations de quantités; deux des quatre chiffres qui

envahissaient le passage – « dix onces d'alcool », « 70 % *proof* » – disparaissent sur la deuxième version.

À la page 16 du jeu d'épreuves, Ducharme réécrit entièrement un paragraphe qui prend alors beaucoup d'expansion. En effet, après l'avoir complètement biffé, l'auteur colle une paperole qui le recouvre complètement et le réécrit à la main sur le recto et le verso du papier ajouté. Puis, compte tenu du manque de clarté de cet ajout<sup>145</sup> (Ducharme écrit très serré à cause du manque d'espace et effectue plusieurs ratures supplémentaires au fil du texte) et de la présence de variantes supplémentaires sur cette page des épreuves, Ducharme réécrit la page entière à la machine à écrire; sur cette nouvelle page s'ajoute de nouvelles corrections. La première version du paragraphe est la suivante :

C'est Braddock Guimaraes qui va l'emmener à Brasilia.

C'est un gars qui fait du collage avec des galons et des brandebourgs. C'est pacifiste; c'est Vietnam, Biafra, Palestine, engagé, tout ça; c'est con mais c'est bon. Braddock a du sang indien. Il est d'une beauté ! Il est à moitié indien, à moitié portugais et à moitié anglais. Il picole, il est toujours olé-olé. Vous allez bien vous entendre ! J'ai hâte que vous le rencontriez ! (É, p. 16 A)

Ce passage est remplacé par le suivant :

Mais ce qui bat tout ça c'est Pierre Dogan. Il est joaillier, il a 23 ans, du sang indien, toujours un litre de vin dans sa poche : « Il picole sans arrêt, vous allez le diguer ! » Il l'a poussée dans les toilettes des femmes du hall d'exposition, il l'a déculottée, il lui a fait son affaire, ça a été le cul de foudre.

- Il a du sang indien.
- Tu l'as déjà dit.
- Il en a plus que j'ai dit tout à l'heure, il en a plein, il embaume le sang indien.

Et puis alors on s'est assis par terre de chaque côté de la cuvette, on a bu son litre de vin, et puis alors il m'a raconté tranquillement qu'il est bien intéressé à s'accoter avec moi vu que sa blonde vient de le jeter dehors et que j'ai l'air d'avoir des lots d'argent. Il est drôle ! drôle ! époustouflant ! Son art c'est le plus fort. C'est des bijoux de boîtes à surprise qu'il trempe dans l'acrylique et qu'il revend à des prix de fou avec ses initiales gravées partout, son P.D. qu'il dit... Un vrai cinglé ! Comme j'en ai rencontré qu'à Paris. J'ai si hâte de vous le présenter. (É, p. 16 B)

---

<sup>145</sup> Les épreuves sont, en effet, destinées à l'éditeur.



Une fois réécrit, le paragraphe double son volume; l'ajout d'un dialogue, si bref soit-il, ajoute une pause dans la description, qui s'est colorée d'une dose d'ironie; André souligne en effet à son amie qu'elle se répète et celle-ci, survoltée, insiste : « Il en a plus que j'ai dit tout à l'heure [...] » D'autre part, le contenu est aussi modifié et le personnage qui sert d'amant à Laïnou est métamorphosé. Si on se fie à Lucie Hotte-Pilon, « Les personnages de Ducharme ne sont que leur noms<sup>146</sup> » et le nom de Braddock Guimaraes qui évoquait ses racines anglaises (Braddock) et portugaises (Guimaraes) cède sa place à celui de Pierre Dogan, dont les initiales P.D sont le symbole de « l'impuissance sexuelle ou d'une sexualité différente<sup>147</sup> ». Ce que ces deux personnages ont en commun, c'est leur origine indienne et leur alcoolisme. Quant à leur art, si les *collages-pacifistes-engagés* de Braddock sont dépeints comme étant *cons* mais *bons* par Laïnou, les boîtes à surprises trempées dans l'acrylique réalisées par Pierre semblent d'autant plus ridicules qu'elles sont vendues très cher. Cette réécriture raffine la description de la nouvelle flamme de Laïnou en donnant au lecteur davantage d'informations sur lui : son jeune âge, leur rencontre torride et son sens de l'humour. Par la nouvelle description, pleine d'exagération, l'auteur met l'emphasis sur l'admiration aveugle que Laïnou porte à sa conquête, ce qui prépare au désastre de leur séparation qui surviendra plus tard dans le récit. En somme, on en apprend plus sur la psychologie de Pierre Dogan, mais aussi et surtout sur le côté *clown-triste* de l'amie des protagonistes qui s'emballer rapidement.

En somme, le travail effectué sur le jeu d'épreuves montre bien la tension qui existe entre le désir de peaufiner l'œuvre presque achevée et celui de travailler indéfiniment le texte à publier. D'une part, le souci du détail caractérise la révision de Ducharme; celui-ci questionne chaque mot du récit et traque la moindre virgule avec une étonnante minutie qu'on n'aurait pas soupçonnée dans les cahiers de rédaction. En effet, rien n'échappe à l'auteur qui est aussi attentif à la typographie du texte. Il s'agit là d'un énorme travail de précision qui tapisse les pages du jeu d'épreuves de variantes ponctuelles. Or, ces nombreuses corrections n'ont, en fin de compte, pas beaucoup d'incidence sur le texte et servent, dans la plupart des cas, à peaufiner le style de Ducharme en variant le lexique, en ajoutant des figures de style et en homogénéisant le ton général du texte. Les réécritures

---

<sup>146</sup> Lucie Hotte-Pilon, « Le jeu des noms dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme, *Voix et images*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 106.

<sup>147</sup> *Loc. cit.*



faites sur des paperoles sont, en revanche, impressionnantes, car elles rappellent le caractère chaotique des cahiers de rédaction ; ces corrections donnent lieu à des variantes d'envergure.

## CONCLUSION

Cette analyse des avant-textes de *L'Hiver de force* avait comme objectif de dégager une stratégie générale de l'écriture ducharmienne, tout en cernant les principales caractéristiques des différentes étapes de l'élaboration de l'œuvre. Ducharme étant un des écrivains québécois les plus connus et les plus étudiés, il s'avérait tout indiqué d'étudier son œuvre du point de vue de sa genèse et de sillonner les sentiers de la création ducharmienne.

Notre première immersion dans le fonds Réjean-Ducharme de Bibliothèque et Archives Canada nous a d'emblée amenée à nous intéresser au dossier de *L'Hiver de force*, qui, grâce à ses trois états (cahiers, dactylogramme et jeu d'épreuves), a permis de suivre le texte depuis son premier jet, jusqu'à ses transformations ultimes (sur les épreuves). Si le dossier est riche et diversifié, sa taille (703 feuillets) en rend toutefois impossible une étude complète. C'est pourquoi nous avons consacré le premier chapitre à la mise en place d'un inventaire descriptif détaillé, donnant une vue d'ensemble des documents. Cette présentation des trois états successifs de la rédaction a permis de déceler les principales caractéristiques de chacune des étapes de la création, de situer les différents états du texte les uns par rapport aux autres et d'établir une chronologie précise de la rédaction. Grâce à ce premier parcours général du dossier, il a été possible de discerner les principaux enjeux de la genèse du récit. En effet, les phénomènes de l'entrée en écriture et du remaniement tardif du texte sur les épreuves ont pu être explorés dans les deux chapitres subséquents. L'inventaire du dossier a donc servi de tremplin à l'analyse du cahier I (chapitre II) et du jeu d'épreuves corrigées (chapitre III).

Le chapitre II a porté sur le phénomène d'entrée en écriture dans le premier cahier de rédaction et sur les reformulations successives de l'*incipit* du récit. Les principales caractéristiques du cahier sont les suivantes : la présence de notes de régie et le caractère un peu chaotique des pages, marquées par des ratures courantes, des griffonnages et des dessins. Au moment d'amorcer le récit, Ducharme éprouve le besoin de comptabiliser le débit de sa production en paginant les premiers feuillets (de 2 à 57) et en datant régulièrement ses nouvelles entrées. Cette habitude, qui permet d'inscrire l'écriture dans

le temps réel de la rédaction, sera conservée dans les cahiers suivants. La présence de notes de personelles, de petits dessins et de griffonnages souligne une pause dans l'écriture et donne accès aux différentes émotions et préoccupations de l'écrivain : le désœuvrement, la souffrance, l'insatisfaction, la pression et, plus rarement, le plaisir. Comme si Ducharme criait : « C'est mon cahier, et j'écirai ce que je voudrai dedans<sup>148</sup>. » ; le phénomène des notes marginales met donc en relief la liberté d'expression de l'écrivain dans ses brouillons.

L'étude du cahier I a également conduit au relevé des « indications de scription » (Jean Bellemin-Noël), c'est-à-dire des traces graphiques laissées dans le texte. Le laisser-aller qui caractérise le plus souvent les manuscrits se manifeste en effet dans le cahier I par une calligraphie évasive, l'omniprésence de ratures plus spontanées qu'appliquées, l'apparition de petits dessins abstraits, l'utilisation maximale de l'espace graphique et la présence de nombreux ajouts marginaux. La rédaction, qui ne semble pas suivre un plan ou un canevas préalable, s'effectue donc au fil de la plume. Par ailleurs, en feuilletant le cahier, force est de constater que l'écriture trébuche plus souvent qu'autrement et que les hésitations du début sont nombreuses. Grâce à cette analyse, nous avons pu déceler des habitudes de scription dans la version manuscrite de *L'Hiver de force* : la datation régulière des feuillets, les notes marginales (souvent écrite phonétiquement, en majuscules, sur le recto, marquées par l'ironie), la correction massive, le changement de feuillet pour marquer un nouveau paragraphe. Ces procédés récurrents sont autant d'éléments qui forment les mécanismes de production chez Ducharme.

L'*incipit* du récit a subi de nombreuses transformations depuis son apparition sur le dactylogramme jusqu'à sa publication. Un ajout de dix-sept feuillets, qui correspond aux p. 13 à 30 (incl.) du roman, repousse l'*incipit* initial (du cahier I) plusieurs pages plus loin et offre une entrée plus cinglante dans le récit. À cette nouvelle attaque, s'ajoutent les titres et les épigraphes qui subissent également des transformations sur les épreuves. Les changements apportés à l'*incipit* au cours de la genèse de *L'Hiver de force* permettent de constater l'important travail de reformulation et de correction effectué par l'auteur.

---

<sup>148</sup> Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 133.

Dans le chapitre III, c'est le jeu d'épreuves corrigées qui a été analysé. Alors qu'à cette étape tardive de l'élaboration du texte on s'attend à trouver quelques corrections ultimes de l'auteur, les épreuves de Ducharme étonnent par l'ampleur des changements apportés. D'une part, on retrouve une impressionnante quantité de variantes ponctuelles et, d'autre part, certains passages font l'objet de réécritures très poussées. Avant de nous plonger dans l'analyse proprement dite, il donc fallu effectuer un tour d'horizon des avancées de la génétique littéraire et de la linguistique qui ont inspiré l'étude des épreuves. Parce qu'il était très représentatif de l'ensemble des épreuves (il comprend tous les phénomènes rencontrés), le corpus de notre analyse (p. 11 à 37 du roman) a permis d'identifier plusieurs particularités du travail de correction, la plus importante étant que la plupart des corrections sont des variantes de substitution. La plupart du temps, ces corrections ne modifient pas le fil de l'histoire ; les mots sont substitués à d'autres ayant sensiblement le même sens.

On remarque aussi de nombreux changements lexicaux concernant des adjectifs, des adverbes et des verbes dont Ducharme cherche à augmenter l'impact. Les québécismes, les anglicismes et les parisianismes ainsi que les noms de marques et les néologismes qui colorent le récit et caractérisent le style ducharmien apparaissent aussi en grande quantité sur les épreuves. Comme rien n'échappe à l'œil de l'auteur au moment de la révision, celui-ci corrige même les pronoms, les conjonctions et la ponctuation. De surcroît, il est également attentif à la typographie ; il enlève l'italique – très utilisé – de nombreux mots au profit du romain. Quant à la syntaxe, les pages sont marquées par le travail effectué sur plusieurs phrases pour créer des effets d'amplification.

En observant le jeu d'épreuves, on assiste aussi à la métamorphose de certains passages en véritables brouillons, qui sont ensuite mis au net à la machine à écrire. Ces réécritures sont, bien sûr, bien plus rares que les variantes ponctuelles, mais elles ne manquent pas d'étonner par le travail de collage qui les accompagne. En effet, lorsqu'il décide d'effectuer des corrections d'envergure, Ducharme a recours à des paperoles qui viennent se superposer aux pages des épreuves. Alors que les variantes ponctuelles portaient davantage sur le style, ces remaniements tardifs rappellent le travail de Balzac sur les épreuves de ses romans. Cette étude du troisième état de l'avant-texte nous a d'abord permis de démontrer qu'une grande partie des procédés ducharmiens participant au « maghanage » de la langue sont ajoutés au texte dans les derniers instants de la

création, puis de souligner l'importance de la campagne de corrections des épreuves dans l'élaboration de l'œuvre pour Ducharme.

La critique génétique permet de reconstituer le parcours de la genèse d'une œuvre. À partir de son objet d'étude, le manuscrit littéraire, elle met en évidence les métamorphoses subies par le texte jusqu'à la publication. Mais encore faut-il avoir accès aux manuscrits pour en effectuer la critique et que les documents comportent des traces de leur histoire (ratures, notes, ajouts, etc.). Malheureusement, à l'opposé d'un dossier lacunaire, celui de *L'Hiver de force* était trop fourni et comportait trop de variantes pour nous permettre d'envisager ici d'en faire une étude complète. Le fonds Réjean-Ducharme regorge de manuscrits et de tapuscrits d'œuvres romanesques, théâtrales et cinématographiques qui mériteraient, à leur tour, d'être étudiées ; des analyses plus poussées du travail de l'auteur et des études comparatives pourraient, par exemple, permettre de répondre aux questions suivantes : Ducharme procède-t-il de la même façon en écrivant ses autres romans ? Qu'est-ce que ces dossiers peuvent nous apprendre sur les œuvres publiées ? Comment Ducharme construit-il un scénario ?

Comme c'est le cas pour *L'Hiver de force*, les jeux d'épreuves de *La fille de Christophe Colomb* et des *Enfantômes* (alors intitulé *Le cœur n'y était plus*) sont très travaillées ; on pourrait donc imaginer, par exemple, une étude de plus grande envergure sur les épreuves des romans de Ducharme. La version préliminaire des *Enfantômes* (le texte dactylographié est collé sur les pages d'un cahier) et le cahier manuscrit du roman *Le Nez qui voque* pourraient prolonger notre étude des cahiers de Ducharme. Les nombreux collages et dessins du fonds gagneraient, pour leur part, à être mis en relation avec les textes qu'ils accompagnent afin d'identifier le rapport de Ducharme à l'art pictural lors de la rédaction. L'analyse des cinq versions dactylographiées et annotées d'*Ines Pérée* et *Inat Tendu* pourrait, quant à elle, permettre de répondre à des questions telles : Comment Ducharme s'y prend-il lors de la rédaction d'une pièce de théâtre ? A-t-il recours à un scénario ? Quel type de correction intervient à chacune des étapes ? Enfin, l'ampleur et la richesse de ce fonds d'archives est une réelle invitation à d'autres études génétiques.



## **APPENDICES**

**APPENDICE A :** Inventaire descriptif et chronologie de rédaction du dossier

**APPENDICE B :** Inventaire descriptif et chronologie rédactionnelle du cahier I

**APPENDICE C :** Relevé exhaustif des notes marginales du cahier I

**APPENDICE D :** Transcription diplomatique de deux feuillets du jeu d'épreuves

## **APPENDICE A**

### **Inventaire descriptif et chronologie de rédaction du dossier**

# **APPENDICE A** **Inventaire descriptif et chronologie de rédaction du dossier**

Pièce du dossier	Nombre de feuilles	Dates	Temps de rédaction	Caractéristiques
Cahier I	67 R/V	Septembre 1971- 12 janvier 1972	4 mois	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Feuille 3 R (première page lignée du cahier) à 31 R paginés par RD : p.1 à p. 57</li> <li>- Biffures et ratures très fréquentes ce qui rend certains passages illisibles</li> <li>- 24 notes de régie</li> <li>- 13 dates notées par RD</li> <li>- Stylos bleu, rouge et noir</li> <li>- Surtout des variantes d'écriture</li> <li>- Utilisation de la marge</li> <li>- Dessins</li> </ul>
Cahier II	67 R/V	17 janvier 1972-2 avril 1972	3 mois	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cahier très abîmé</li> <li>- Encre rouge, noire, bleue, turquoise et crayon de plomb</li> <li>- La rédaction se termine sur la troisième de couverture</li> <li>- Dessins</li> </ul>
Cahier III	36 R/V	20 avril 1972-16 mai 1972	1 mois	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Encre bleue, rouge et noire</li> <li>- Brûlé par la cigarette</li> <li>- Dessins</li> </ul>
Cahier IV	49 R/V	29 mai 1972- 26 juin 1972	1 mois	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Stylo vert pâle</li> <li>- Dessins</li> </ul>
Dactylogramme	204 R	?  Entre 26 juin 1972 et 1973	?	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Paginé</li> <li>- 4 pages ajoutées par l'éditeur pour la mise en page : « A-B-C et D »</li> <li>- Corrections de RD plutôt rares et succinctes; surtout d'ordre orthographique, grammatical et syntaxique</li> <li>- Corrections de RD en bleu</li> <li>- Corrections de l'éditeur en vert et en rouge</li> <li>- Apparition des titres des quatre parties du roman</li> </ul>
Épreuves	280 R	?  Entre 26 juin 1972 et 1973	?	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Très travaillées</li> <li>- Passages complètement réécrits par RD; certaines pages sont dactylographiées et collées aux épreuves</li> <li>- Ajouts, ratures, corrections</li> </ul>

## **APPENDICE B**

### **Inventaire descriptif et chronologie rédactionnelle du cahier I**

## APPENDICE B

## Inventaire descriptif et chronologie rédactionnelle du cahier I

Feuillets	Dates	Notes de régie	Caractéristiques
1 v°-14 r°	Septembre 1971	1-4	- f. 1 v° (deuxième de couverture) ; titre : <i>Le printemps regardé</i> - f. 14 r° vierge - Paginé à la main - Nombreuses biffures et ratures - Additions interlinéaires et marginales
14 v°- 15 r°	1 octobre	5	- Variantes d'écriture et de lecture - Paginé à la main
15 v°- 23 r°	23 octobre 1971	6-9	- Très travaillé - Biffures de lecture - Paginé à la main
23 v°- 24 r°	8 novembre 1971	10	- Passage presque entièrement biffé
24 v°- 30 r°	9 novembre 1971	11	- Beaucoup de ratures
30 v°- 34 r°	22 ou 23 novembre 1971	12-14	- Ratures et biffures - Variantes de lecture et d'écriture
34 v°- 36 r°	2 décembre 1971	15	- Quelques ratures et corrections
36 v°- 39 r°	12 décembre 1971	16	- Dessins (« barbouillages »)
39 r°- 42 r°	19 décembre 1971	17	- Ajouts marginaux - Corrections intralinéaires
42 v°- 46 r°	21 décembre 1971	18	- Ajouts marginaux - Surtout corrections intralinéaires
46 v°- 53 r°	27 décembre 1971	19-21	- Ajouts marginaux - Passages biffés - Corrections intralinéaires mais surtout interlinéaires - Petits dessins et taches d'encre
53 v°- 54 r°	3 janvier 1972	22	- f. 54 r° entièrement biffé après un travail de correction
54 v°- 60 r°	4 janvier 1972	23	- Très travaillé - Graphie plutôt soignée (serrée et droite) - Ajouts marginaux - Corrections et ajouts interlinéaires et intralinéaires
60 v°- 66 r°	9 janvier-10 janvier 1972	24	- f. 61 r° : passage travaillé puis entièrement supprimé - Nombreuses biffures et ajouts marginaux - Très travaillé
66 v°	12 janvier 1972	-	- Dernière page lignée du cahier - Seule inscription : la date



## **APPENDICE C**

### **Relevé exhaustif des notes marginales du cahier I**

## APPENDICE C

### Relevé exhaustif des notes marginales du cahier I

La présente liste recense la totalité des notes de régies comprises dans le premier cahier de rédaction. Celles-ci sont classées dans leur ordre d'apparition dans le texte, donc en ordre chronologique. Il s'agit d'une transcription qui respecte fidèlement l'orthographe de Ducharme et son usage de la majuscule mais ne suit pas la disposition des mots. La plupart des citations en majuscules sont présentées comme des poèmes et comprennent un ou deux mots par ligne.

1. C'EST UNE QUESTION DE VIE OU DE MOR QUE JE RÉUSSISSE À  
TERMINER CETTE HISTOIRE (f. 2 r°)
2. JE REPRENDS LE DESSU. (f. 5 v°)
3. ÇA VA ÇA VA MAIS EST-CE QUE ÇA DURERA LONTAN ? (f. 9 v°)
4. ÇA ÉCRI TU MIEUX À LILE PERROT ? CÉ ÇA CON VA VOIR. (f. 11  
v°)
5. PREMIER ROCTOBRE APRÈS QUINZE JOURS DE  
DÉSŒUVREMENT INSUPP... QUATRE 20-12 JOURS POUR VOIR LA  
FIN DE CETTE SALETÉ 2 PAGES PAR JOUR (TO-DAY 19) PAS  
MOYEN DE PASSER À CÔTÉ IL FAUT (f. 14 v°)
6. LE MOIS D'OCTOBR ES PRESQU FINI ÇA FAI DEU MOI QE JE NE  
FAIS RIEN CÉ TASSEZ CÉ LE 23 OCTOB 18 JOURS POUR 180 PAG  
(f. 15 v°)
7. Ça continu comme ça peu (f. 16 v°)
8. ÇA ME TANTE PAS PANTOUTE PERDU DAVANCE PAS DE JOIE ET  
AILLEURS QUE ÇA RIEN DÉCOURA-G FOUTU ZÉRO (f. 20 v°)
9. COMBATTRE POUR VIVRE/ HORS DU STYLO POIN DE SALU/Ce que  
je trouve de plus bau dans mon cahier c'est les barbouillages (f. 22 v°)
10. 8 NOVEMB. 1 MOIS DE PARESSE 1 HEURE DE TRAVAIL UN MO  
PAR AN/ Demain peut-être naîtra la page 25, la 25 ième page 25 depuis que  
je ne finis (?) plus rien (f. 23 v°)
11. 9 novembre/Demain le mois sera fini (f. 24 v°)
12. Mourir c'est assez pas besoin de rien faire d'autre (f. 26 v°)

13. J'ai hâte de changer de cahier. Dans l'autre je vais écrire si proprement.  
J'aime et j'attends. Finir grand car je vais choisir ma mort. 22 nov. 1971  
(f. 30 v°)
14. QUEL MERDE QUEL ENNUI et la mort dans ma poitrine petites pressions  
sur les côte/QUEL COURAGE J'AI G UN TEL COURAGE/Avoir en même  
temps tant de courage et tant de découragement. (f. 32 v°)
15. Maudite marde de Cu de 2 décembre de Christ (f. 34 v°)
16. PLUS ÇA VA MOINS ÇA VA / 12 décembre (f. 36 v°)
17. Pas capab de dormir depuis une semaine. Points au cœur. Martyre de l'amitié  
de M. qui part en voyage/19 décembre (f. 39 v°)
18. Ah ! Prendre chaque jour comme si on n'avait jamais existé/ M21, M22,  
J23, V24, S25/21 décembre (f. 42 v°)
19. J'ai hâte de finir de cahier pour en acheter un autre ou je vais écrire mieux,  
sans ratures ???ment/27//Je suis un Aitron/Parfaitement !/Mange da  
mard/fuck you too/ Ça vaut pas lku mais jmen fu (f.46 v°)
20. Fait de la peine à Claire/Salaud ! (f. 49 v°)
21. Connaissez-vous madame Légaré que les poux ont dévoré. Ils ont dévoré sa  
chevelure pis une partie de sa coiffure tout le bord de son jupon pis la  
dentelle de son caleçon (f. 53 r°)
22. Il est plus fou que moi. C'est con mais ça compte/Nous avons déplacé la  
télévision -décrire- l'appartement- rue Saint-Laurent/Alfa (?) voler/3-1-72/  
Gras Gras (f. 53 v°)
23. Mal, mal, j'ai mal, mal, mal, mal, mal, mal/Je file mal/ Mal à la tête Au cœur  
Aux poumons Au chignon Au côté/ Fermer toutes les portes et m'enterrer  
dans ma fiction et qu'il n'y ait qu'un soleil celui que j'invente en écrivant ces  
lettres : SOLEIL / M'ACHETER UN BEAU CAHIER RELLIÉ EN CUIR  
AVEC DES FEUILLES BLANCHES SANS LIGNES ET DESSINER  
TOUT LE TEMPS. (f. 57 v°)
24. 9-1-72/Ça m'tante pa Samtantpa SAM-TANTE-PA TANTE SAMPA /  
DORMIR Dessiner LIRE SOLITUDE DE LA CHAIR /10/1/72 avant souper  
TANTE SAM/CORDYCEPS/COUINER/ VIROLE/CRAPAUDINE (f. 60  
v°)

## **APPENDICE D**

**Transcription diplomatique de deux feuillets du jeu d'épreuves**

## APPENDICE D

\* Nous avons adopté un code de transcription diplomatique proposé par Almuth Grésillon qui respecte exactement la disposition du texte, l'orthographe, la ponctuation et les signes de Réjean Ducharme. Lorsqu'un ou plusieurs mots n'ont pu être déchiffrés, ils sont identifiés par « < mot illisible > ». Dans un souci de lisibilité, nous n'avons pas transcrit les nombreuses indications « Bdc » accompagnées d'une multitude de flèches.

Feuillet 76 v° :

En bas de page)

SVP

~~And anytime you feel the pain~~

AND ANYTIME YOU FEEL THE PAIN

Puis les fois que tu sens le mal

HEY JUDE REFRAIN

Prends sur toi Jude

DON'T CARRY THE WOR LD

Prends pas ~~le monde~~ l'univers

~~Upon~~

UPON YOUR SHOULDER

Sur tes épaules

FOR WELL YOU KNOW

le

~~Qui~~ tu sais bien

THAT IT'S A FOOL

C'est une ~~tête folle~~ ~~idiots~~ ~~niaiseux~~

sans-cœur

WHO PLAYS IT COOL

~~<plusieurs mots illisibles>~~ sans-cœur

BY MAKING HIS WORLD

~~En rendant sur qui fait ses frais~~

A LITTLE COLDER

Pour sauver sa peau

(LES BEATLES)

Qui

< mot illisible >



Feuillet 76 A (version corrigée du recto du feuillet 76 ; page ajoutée) :

Les jours où ça te fait trop mal  
 AND ANYTIME YOU FEEL THE PAIN  
 Et les fois que tu sens le mal < Mot illisible >  
 Et les fois où c'est < mot illisible > trop < mot illisible >  
 jours où ça te fait mal  
 HEY JUDE REFRAIN  
 Prends sur toi Jude  
 Hé Jude < mot illisible > laisse faire  
 DON'T CARRY THE WORLD  
 Prends pas l'univers leurs misères  
 UPON YOUR SHOULDER  
 Sur tes épaules  
 FOR WELL YOU KNOW  
 Tu le sais bien  
 THAT'S IT'S A FOOL  
 C'est un crétin des chiens sales  
 WHO PLAYS IT COOL  
 Pour faire les frais  
 BY MAKING HIS WORLD  
 Ils ont mis le froid  
 A LITTLE COLDER  
 À tout leur univers

(les Beat

(romain) (Les Beatles)

(Mettre SVP en page 77 –  
 à la fin du chapitre, après  
 « pour le chat » ...

## BIBLIOGRAPHIE

### A) Corpus

Fonds Réjean-Ducharme, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, LMS-0131, 1965-1994, 85 cm linéaire.

### B) Œuvre de Ducharme étudiée

DUCHARME, Réjean, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, 273 p.

### C) *L'Hiver de Force* et l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme

BEAUDET, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'Hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. 27, n°1, automne 2001, p. 103-112.

BOUCHER, Jean-Pierre, « Réjean Ducharme parolier », *Littératures*, n° 3, 1989, p. 95-113.

CHASSAY, Jean-François, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, coll. « Théories et littérature », Montréal, Éditions XYZ, 1995, 197 p.

CLICHE, Anne Élane, *Le désir du roman : Hubert Aquin, Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théories et littérature », 1992, 216 p.

DESCHAMPS, Nicole, LEGENDRE, Ghislaine, MELANÇON, Charlotte, RICHER, Diane, ROBERT, André-Guiy et VACHON, Georges-André « Ducharme par lui-même », *Études française*, n° 3-4, octobre 1975, p. 193-226.

GASQUY-RESCH, Yannick « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, n°1, printemps 1993, p. 37-46.

GAUVIN, Lise, « La place du marché romanesque : le ducharmien », in *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions Boréal, 2000, p. 167-180.

GÉROLS, Jacqueline, « L'invention verbale chez Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1970, 125 f.

HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 18, n°1, automne 1992, p. 105-117.

LAURENT, Françoise, *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1988, 174 p.

- LEPAGE, Yvan G., « Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force* », in Pierre-Louis Vaillancourt (dir. publ.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 217-257.
- MCMILLAN, Gilles, « Ducharme ironiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 49 à 65.
- , « Ducharme / Charlebois : Chansons de ceux qui restent », *Conjoncture. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 95-111.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme: une poétique du débris*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 p.
- SAHEB NIEDOBA, Arlette, « L'ironie dire et vouloir dire chez Roch Carrier, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme », thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1978, 219 f.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, *Réjean Ducharme : de la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, 252 p.
- , « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, VII, n°3, 1982, p. 513-522.
- VAN SCHENDEL, Michel, « Ducharme l'inquiétant », in Conférences J.A. de Sève, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 215-234.

#### D) Méthode et théorie génétiques

- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte », *Littérature*, n° 28, décembre 1977, p. 3-18.
- BIASI, Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, Éditions F. Nathan, coll. « Littérature 128 », 2000, 127 p.
- CONTAT, Michel, *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, Éditions du CNRS, 1998, 209 p.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1989, 153 p.
- FERRER, Daniel, *L'Écriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, 213 p.
- et RABATE, Jean-Michel, « Paragraphes en expansion », in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1989, p. 88-114.

FUCHS, Catherine [et al.], *La genèse du texte: les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1982, 175 p.

GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 258 p.

HAY, Louis [et al.], *Carnets d'écrivains*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1990, 253 p.

LEJEUNE, Philippe, *Brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 426 p.

VACHON, Stéphane, « Les enseignements des manuscrits d'Honoré de Balzac. De la variation contre la variante », *Genesis*, n°11, 1997, p. 61-80.

### **E) Incipit, entrée en écriture et écritures intimes**

BEUGNOT, Bernard, « Présentation. Hubert Aquin diariste », in *Hubert Aquin. Journal 1948-1971*, Bibliothèque québécoise, 1999, p. 15-40.

BOIE, Bernhild et FERRER, Daniel (dir. publ.), *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en écriture*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1993, 213 p.

DEL LUNGO, Andrea, « Plaisir du titre et souffrance du commencement », *Genesis*, n° 21, 2003, p.9-16.

———, *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, 376 p.

DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 205 p.

LEJEUNE, Philippe, *Brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 426 p.

SIMONET-TENANT, Françoise, *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Éditions Téraèdre, 2002, 191 p.

### **F ) Autres ouvrages**

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 201 p.

HOEK, Léo H., *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, 1981, 368 p.

SIMON, Sherry, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, 224 p.